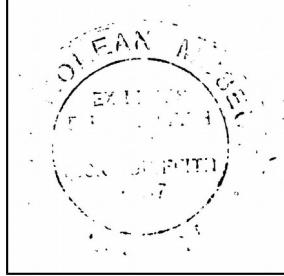


DESCRIPTION
DE
L'EGYPTE.

DESCRIPTION
DE
L'EGYPTE
ou
RECUEIL
DES OBSERVATIONS ET DES RECHERCHES
QUI ONT ÉTÉ FAITES EN EGYPTE
PENDANT L'EXPÉDITION DE L'ARMÉE
FRANÇAISE. SECONDE ÉDITION
DÉDIÉE AU ROI
PUBLIÉE PAR C. L. T. PANCKOUCHE.
TOME QUATORZIÈME. ÉTAT MODERNE.
PARIS
IMPRIMERIE DE C. L. F. PANCKOUCHE
M. D. CCC. XXVI.



ÉTAT
MODERNE.
DE L'ÉTAT ACTUEL
DE L'ART MUSICAL EN EGYpte,
OU RELATION HISTORIQUE ET
DESCRIPTIVE DES RECHERCHES ET
OBSERVATIONS FAITES SUR LA MUSIQUE
EN CE PAYS,

Par M. VILLETOEAU.

PREMIÈRE PARTIE.

Des diverses espèces de musique de l'Afrique en usage dans
l'Egypte, et principalement au Caire.

¤360

CHAPITRE IV.

De la musique grecque moderne.

ARTICLE I^{er}.

Du peu de notions qu'on avait eues jusqu'à ce jour, de la musique grecque. Succès des premières démarches que nous fîmes en Egypte pour parvenir à la connaître. Description d'un ancien livre manuscrit de chants grecs, qui nous fut donné par le président du couvent grec près la ville d'Alexandrie.

Rien n'était plus fait pour exciter vivement notre curiosité, que la musique grecque moderne: l'originalité de son système, la multitude et la singularité des signes qu'on emploie pour la noter, le peu de notions satisfaisantes qu'en avaient obtenues Kircher, Martini, Burney, Gerbert et plusieurs autres savants de ce mérite, qui, après avoir compulsé tous les ouvrages sur cet art qu'ils avaient pu trouver dans la plupart des bibliothèques connues, et après avoir consulté eux-mêmes des Grecs habiles, n'avaient encore pu rien éclaircir, tout, depuis longtemps, nous faisait regretter de n'avoir pas l'occasion d'acquérir immédiatement et par notre propre expérience une connaissance suffisante de cette musique, ou au moins de découvrir la véritable cause qui a fait quelle est restée ignorée jusqu'à ce jour en France, en Espagne, en Italie, en Allemagne et en Angleterre, quoique depuis bien des siècles elle soit en usage: en Europe; en Asie et en Afrique. L'expédition d'Égypte nous a offert l'occasion que nous désirions, et nous n'avons rien négligé pour la mettre à profit.

Sitôt que nous fûmes arrivés en Égypte et que nous eûmes remarqué le grand nombre de Grecs qui y sont répandus, nous nous empressâmes de nous lier avec ceux d'entre eux qui nous parurent les plus instruits, et surtout avec les papas ou prêtres grecs d'Alexandrie, de Rosette et du Caire; car c'est toujours près des ecclésiastiques ou près des négociants que, dans l'Orient, un étranger peut espérer d'obtenir les renseignements les plus exacts sur la religion, sur les sciences et les arts, et sur les mœurs et les usages du pays.

La première démarche utile à notre dessein fut la visite que nous rendîmes, avec le général Menou, aux moines du couvent grec près d'Alexandrie. C'est là aussi que, pour la première fois, nous nous sommes sentis un peu, soulagés de l'impression pénible et profonde qu'avait faite sur nous, depuis Toulon, l'aspect des pays qui, pendant toute la traversée, s'étaient offerts à nos regards, et que faisait encore davantage la vue du lieu où nous venions d'aborder. De tous côtés, sur notre route y nous n'avions aperçu que des lies couvertes d'énormes montagnes, dont le roc, à nu, desséché et d'un ton grisâtre sale, inspirait l'ennui par sa triste et rebutante monotonie, et affligeait lame par l'idée de l'extrême misère dans laquelle devaient être plongés les malheureux qui les habitaient. Arrivés en Égypte, au lieu d'y reconnaître cette contrée célèbre et si renommée par son étonnante fertilité, nous n'y trouvions qu'une terre embrasée par le soleil, un soi réduit en poussière et semblable à de la cendre, une vaste enceinte de ruines sans intérêt, au-delà de laquelle s'étend un désert immense que couvre un océan de sable mouvant, et où l'on peut à peine apercevoir un seul brin d'herbe. Si nous voulions détourner notre attention d'un aussi affreux spectacle, elle s'arrêtait tout à coup sur une espèce de gros bourg, sale et dégoûtant, bâti le long du rivage de la nier, et auquel il semble qu'on n'ait donné que par dérision le nom de cette fameuse ville que fit bâtir en ce lieu Alexandre le Grand, de cette ville dont il reste à peine quelques vestiges reconnaissables. Nous voyions ce lieu habité par un peuple naturellement méchant et reconnu de temps immémorial pour tel, un peuple infecté de la peste et faisant horreur, qui, irrité de n'avoir pu

opposer qu'une vainre résistance à une armée de braves Français que dirigeait un héros, cherchait à épuiser par la famine les forces de ses vainqueurs, en déroband à leur vue jusqu'aux aliments les plus nécessaires. Qu'on juge, après cela, de ce que nous dûmes éprouver, lorsque après nous être éloignés à peine d'un quart de lieue de ce repaire d'hommes farouches, nous entrâmes dans l'asile paisible d'Européens aimables et remplis d'urbanité, de Grecs actifs qui avaient su ranimer la nature et l'avaient embellie de tous les ⁽³⁶³⁾ charmes de l'art; lorsque nous respirâmes un air sain, embaumé du parfum des plus agréables fleurs; lorsqu'en pénétrant dans des appartement ornés avec goût et décence, et où régnaien l'ordre et la propreté, nous y vîmes tout ce qui atteste l'amour des sciences et des arts ; lorsque enfin nous pûmes, à une table servie avec grâce, chargée de mets délicats et de vins délicieux, trouver un soulagement à toutes les privations que nous avions endurées depuis notre entrée dans Alexandrie. Oui, ce moment eût été un des plus heureux de notre vie, si nous n'avions eu toujours présents à la pensée les besoins pressants que plusieurs de nos amis et tant d'autres Français éprouvaient en ce moment.

Mais quelle que fût la situation où nous nous trouvions, elle ne pouvait nous faire oublier le principal motif qui nous avait conduits en ce lieu; nous ne voulûmes pas perdre un seul instant de l'occasion qui nous était offerte pour prendre quelques renseignements sur la musique grecque: nous fîmes, à ce sujet, plusieurs questions au président du couvent; il y répondit avec autant de précision que de clarté. Quand nous fûmes levés de table, nous le priâmes de nous faire voir quelques livres de chants notés en musique grecque moderne; aussitôt il nous fit apporter un gros livre manuscrit de ces chants, en nous priant de l'accepter, et en nous disant qu'il n'en connaissait pas de plus ancien.

Il n'est pas inutile d'en faire ici la description, 1°. parce que cela découvrira, à peu de chose près, le siècle auquel il doit remonter; 2°. parce que cela fera connaître ce que c'est que cette espèce de manuscrit; 3°. parce qu'on ⁽³⁶⁴⁾ pourra mieux juger de la nature des moyens que nous avons eus pour étudier la musique grecque moderne, et de l'avantage que nous devons avoir eu sur les savants qui nous ont précédés dans cette étude.

Ce manuscrit devait contenir originairement quatre ou cinq cents pages. Il paraît avoir été réparé à plusieurs reprises et à différents temps. Il a d'abord été entièrement et il est encore en grande partie écrit sur parchemin. On voit par la couleur et l'état des feuillets, qu'il y en a de beaucoup plus vieux dès uns que les autres. Il y en a quelques-uns aussi en papier, qui ont probablement été substitués à la place de ceux de parchemin, que le temps et l'usage qu'on en a fait avaient détruits, ou qui s'étaient déchirés et détachés par quelque cause que ce fut. Les caractères de l'écriture sur parchemin sont courts et arrondis, parfaitement bien formés et très lisibles. Ceux qui ont été tracés sur le papier, sont, au contraire, maigres et mal formés: l'encre en est encore très noire, tandis que, sur les feuillets en parchemin, elle a perdu cette noirceur et présente un ton brun tirant sur le jaune. Les caractères musicaux sont, en général, fort nets; ceux

que l'on a notés sur parchemin, paraissent plus cursifs que les autres, et formés par une main plus exercée et plus habile. Ce livre est couvert de deux petites planches de bois, revêtues d'une étoffe en laine croisée, par-dessus laquelle on a collé une peau en basane. A la forme des caractères et à la matière qui compose la couverture, nous avons cru reconnaître des indices qui nous autorisaient à penser que ce manuscrit pouvait remonter au quinzième ou seizième siècle: mais un autre indice a paru⁽³⁶⁵⁾ confirmer notre opinion, en même temps qu'il nous a découvert ce que c'était que cette espèce de livre de chant; chose que nous n'aurions pu savoir sans cela, puisque le commencement et la fin de ce manuscrit manquent. Sur le dernier feuillet qui reste, et qui n'était pas, à beaucoup près, le dernier du livre, comme il est facile de le voir par le vide qui se trouve encore entre la couverture et les feuillets.; sur ce feuillet (qui n'était pas non plus des plus anciens, ce dont on peut juger par la couleur et par l'état du parchemin), au haut de la page *recto* et dans la marge, on lit cette date **ΕΤΩC** 1614.¹¹ Or, si cette date est celle de l'année où ce livre, déjà vieux, a eu besoin d'être réparé, on doit voir que notre conjecture n'est pas très éloignée de la réalité; car un livre de cette nature était trop utile pour qu'on ne le conservât pas avec soin; et ce n'est pas trop s'écarter de la vraisemblance, que de supposer qu'il pouvait avoir déjà environ cent ans quand on l'eût rétablit, c'est-à-dire en 1614.

Mais, près de cette date, on lit encore : **ΔΙΚΕ ΜΕΓΑC**, que nous croyons être le titre du livre, qu'on a rapporté en cet endroit ; et voici sur quoi nous nous fondons. Les livres de chants grecs, et surtout ceux qui renferment les principes de l'art, sont ordinairement appelés *papadike*, mot formé du grec *δίκη*, qui signifie *règle, usage, coutume*, joint au mot *μμ* (*papa*), qui désigne plus particulièrement la nature ou l'usage de cette espèce de livre, et ne fait qu'un seul mot avec *δίκη*, que l'on écrit *παπαδίκη* (*papadikē*), parce que ces sortes de livres de chant sont particulièrement à l'usage des prêtres grecs, qu'on nomme *papas*. Nous ne pourrions mieux rendre en français le mot *papadikē* que par *Rituel du chant de Papas*. Il en pourrait donc être de même de ces mots **ΔΙΚΕ ΜΕΓΑC** (*dike megas*), qui, étant regardés comme ne formant qu'un seul mot, signifierent *grand Rituel du chant*; d'où il résultera que nous aurions le *grand livre de chant* de la musique grecque. En effet, ce livre, quoiqu'il soit incomplet, est encore douze fois plus volumineux que les *papadikē* les plus étendus: aussi ion nous a dit qu'il était extrêmement rare, et qu'on n'en retrouvait plus de semblables dans presque aucun des couvents grecs d'Europe, d'Asie et d'Afrique. Nous sommes donc, autorisés à croire que nous avons le meilleur livre de chants grecs qui existe, et probablement le seul de ce genre maintenant.

ARTICLE II.

Du chant religieux des Grecs ; de son caractère; de son effet ; de son exécution. Des règles que suivent tes chanteurs, et des licences qu'ils se permettent. Quels sont les livres dans lesquels sont contenus les principes

de leur musique et du chant.

"Ce n'était pas assez pour nous d'avoir un livre de chant noté en grec, et de pouvoir en comparer les caractères avec ceux que Kircher nous avait fait connaître; il nous manquait un traité de ce chant, où nous pussions en étudier la théorie et la pratique. Mais en existait-il en Égypte, et où pourrions-nous en trouver? C'est ce que nous ne savions pas encore, et ce que nous apprîmes à Rosette, où nous ne tardâmes pas à nous rendre.

Aussitôt que nous fûmes arrivés dans cette ville, nous allâmes faire une visite aux papas; nous leur témoignâmes le désir d'assister à leurs offices et d'entendre leurs chants. Ils nous indiquèrent le jour et l'heure où nous pourrions nous rendre à leur église. Dans la crainte que nous ne l'eussions oublié, ils se donnèrent la peine de venir, cette fois, eux-mêmes, nous chercher. C'était un jour de fête; les cérémonies se faisaient avec plus de solennité qu'à l'ordinaire; ce n'était, à chaque instant, que signes de croix et génuflexions: les femmes dans les tribunes étaient dans un mouvement continual occasions par toutes ces pantomimes religieuses. Les chants étaient plus longs que de coutume; nous les trouvâmes extrêmement compliqués, peut-être n'étaient-ils qu'ornés : mais nous ne pouvions reconnaître des ornements de cette nature; ils ne ressemblaient nullement aux nôtres et ne nous paraissaient pas agréables. Ces chants étaient exécutés alternativement par deux chantres: celui qui ne chantait pas la mélodie et les paroles, faisait une tenue sur la tonique, et la prolongeait pendant toute la durée du chant de l'autre; il renforçait sa voix de temps à autre; et chaque fois qu'il le faisait, nous remarquions que l'autre abaissait la sienne: d'où nous conclûmes que cette tenue avait pour but d'empêcher que le chantre ne s'écartât du ton, ou de lui faire sentir quand il en sortait, et de lui donner la facilité d'y rentrer. Quand le premier chantre avait fini, un clerc qui avait tenu devant celui-ci un livre ouvert en ses mains, allait se présenter de même vis-à-vis, de l'autre, et le premier faisait à son tour la tenue.

Après l'office, nous fûmes conduits par les papas dans leur couvent. Ils nous firent entrer dans une salie meublée moitié à l'européenne, moitié dans le goût oriental. A peine étions-nous à la porte, qu'on nous jeta à la figure et sur nous de l'eau très froide d'une bouteille de verre blanc, fermée avec un couvercle à jour en filigrane; c'était de l'eau rose qu'on répandait sur nous, suivant l'usage reçu dans l'Orient de temps immémorial, quand on veut accueillir honorablement un étranger, ou quelqu'un dont on reçoit la visite. Comme nous ne nous attendions pas à cette cérémonie, elle nous étonna d'abord: mais notre surprise ne dura que l'instant de la première impression dont nous fûmes subitement saisis, et sans doute les papas n'eurent pas le temps de s'en apercevoir; au reste, nous en aurions ri avec eux: mais il n'en fut question ni de leur part ni de la nôtre. Ils étaient curieux de savoir comment nous avions trouvé leurs chants, et ils nous demandèrent ce que nous en pensions. Nous louâmes l'ordre et la décence avec lesquels ils étaient exécutés; mais nous nous gardâmes bien de leur rendre

compte de l'effet que ces chants avaient produit sur nous: comme ils paraissaient convaincus que leurs chants étaient fort beaux, nous leur aurions semblé avoir le goût fort mauvais si nous n'en eussions pas approuvé la mélodie; il était donc prudent d'éviter d'en parler. Il nous parut plus à propos d'apprendre d'eux-mêmes quelle était l'utilité de cette tenue de voix qui se faisait pendant le chant; et aux questions que nous leur fîmes à ce sujet, ils répondirent que cela s'appelait *l'ison*¹², que c'était sur cette tenue que le chanteur réglait son chant. Nous leur demandâmes si chez eux on n'était pas astreint à suivre rigoureusement la note des chants qui étaient dans les livres : Ils nous dirent qu'un chantre habile ne se bornait jamais à cela, que même il lui suffisait de connaître le ton dans lequel il fallait chanter, pour en composer sur-le-champ la mélodie, et que d'ailleurs, comme ils nous l'avaient déjà fait observer, *l'ison* servait de guide au chanteur pour se maintenir dans le ton, ou pour y revenir s'il s'en était écarté. Quels sont donc les principes et les règles de votre chant? ajoutâmes-nous. Aussitôt, en nous montrant un livre, que nous avons su depuis être un *papadike* : Les voici, ajoutèrent-ils; quiconque, à laide d'un bon maître, a appris tout ce que contient ce livre, peut aisément composer un chant sur quelque ton que ce soit. Mais, leur repliquâmes-nous, n'avez-vous pas des chants spécialement consacrés à certaines cérémonies, à certaines circonstances, et d'autres particulièrement réservés pour certaines solennités, pour telle ou telle autre fête? ou, si vous n'en avez pas, et si ces chants se composent dans l'instant même, suivant le goût et l'habileté du chanteur, comment distinguez-vous chacun d'eux dans ces diverses circonstances?—Nous avons tous ces chants notés dans nos livres; et comme chacun de nous les sait par cœur et dans tous les tons sur lesquels ils peuvent se chanter, il suffit qu'on nous indique le ton, pour que nous nous rappelions aussitôt le chant. Nous aurions pu leur faire remarquer l'espèce de contradiction qu'il y avait entre cette dernière réponse et ce qu'ils nous avaient dit auparavant; mais, comme il nous sembla que cette contradiction était plus apparente que réelle, qu'elle venait uniquement de l'abus qu'ils faisaient du mot *composer*, que nous avions pris d'abord dans le sens rigoureux qu'il a chez nous en musique, nous aimâmes mieux ne pas insister que de nous engager dans une discussion de mots qui eut peut-être été fort longue, fort abstraite, et fort peu utile, comme cela arrive presque toujours.

Nos moments étaient précieux, nous nous empressâmes d'examiner leurs livres. Nous vîmes qu'il y avait, au commencement, un traité de théorie musicale, où étaient démontrés la propriété et l'usage des signes musicaux; et c'était précisément là ce que nous désirions connaître : nous leur demandâmes s'il ne serait pas possible de faire copier celui qui paraissait être le plus étendu. Il appartenait à un jeune Grec qui était absent; ils nous engagèrent à revenir le lendemain, en nous faisant espérer que celui qui en était propriétaire consentirait probablement à s'en dessaisir en notre faveur: nous suivîmes leur avis, et nous en fîmes en effet l'acquisition.

Il nous fallait encore un bon maître pour nous diriger dans l'étude que nous

voulions faire de ce traité de musique; mais ce n'est pas une chose facile à rencontrer , même en Grèce. Il n'y en avait point à Rosette; et ce que Kircher et les autres savants ont écrit sur la musique grecque moderne ne nous éclairait pas assez pour pouvoir, de nous-mêmes, tirer quelque fruit d'un semblable traité de musique. Le texte du traité que nous avions, n'était pas différent du texte des autres *papadike*, car ils se ressemblent tous à peu de chose près; c'est-à-dire qu'il était tellement mêlé de grec littéral, de grec vulgaire, et de certains mots techniques barbares, qu'il ne pouvait nous être expliqué que par un maître très versé dans l'art du chant grec. Toute notre étude, pendant les trois mois que nous restâmes à Rosette, se réduisit donc à de simples tâtonnements, qui ne servirent qu'à nous familiariser un peu avec les diverses figures de signes ou notes de musique, lesquelles sont très nombreuses et très variées.

ARTICLE III.

Du maître de musique grecque moderne que nous avons eu au Caire; de sa manière d'enseigner; de la singulière épreuve à laquelle nous fûmes contraints de nous résigner pour recevoir ses leçons; de sa méthode; comment nous sommes parvenus à en tirer quelque fruit. Explication préliminaire de quelques termes douteux de cette musique. Exposition des principaux points de cet art, dont il sera question dans les articles suivants.

Enfin, nous rencontrâmes au Caire le maître dont nous avions besoin. C'était le premier chantre de l'églis patriarchale des Grecs¹³. Il s'appelait *Dom Guebraïl* (Gabriel). Nous le priâmes de vouloir bien nous donner des leçons, et il fut convenu entre nous, qu'il viendrait chaque jour nous faire chanter et nous expliquer les principes et les règles de son art. Il nous tint parole, et fit plus même qu'il ne nous avait promis ; car il nous apporta un traité de chant qu'il nous dit être meilleur que celui que nous avions déjà. Le fait est qu'il y avait dedans plus de chants notés qu'il n'y en avait dans le nôtre, mais il était beaucoup moins étendu quant aux principes; et c'était-là ce qui nous était le plus nécessaire, puisque nous avions déjà le *Dike Megas*, qui contenait vingt fois plus de chants divers notés qu'il n'y en avait dans le livre que Dom Guebraïl nous offrait; cependant nous ne crûmes pas devoir le refuser, quoiqu'il nous parût un peu cher.

La première leçon fut pour nous une sorte d'épreuve, que nous n'oublierons de longtemps. Dom Guebraïl était âgé; sa voix maigre, épuisée et tremblante, avait un son de fêlé, et, outre cela, il chantait du nez avec une sorte d'affectation et d'importance. Nous avions toutes les peines du monde à garder notre sang-froid; cependant nous nous efforçions de nous contenir dans les bornes que nous prescrivaient l'honnêteté et la décence : mais, quand il exigea qu'à notre tour nous l'imitassions, nous n'eûmes plus la force de dissimuler davantage;

regardant cette proposition comme une plaisanterie de sa part, nous commençâmes par nous en amuser. Nous avions bien déjà remarqué qu'en Égypte tous ceux qui chantaient, nasillaient extraordinairement; mais nous étions bien éloignés de croire que ce fut par goût, et que cet accent y fût recherché avec autant de soin que nous en mettons en Europe à l'éviter. L'air et le ton sérieux de Dom Guebraïl, qui insistait toujours pour que nous chantassions à sa manière, nous persuadèrent enfin qu'il n'y avait pas pour nous d'autre alternative que de lui obéir ou de renoncer pour toujours à apprendre la musique grecque moderne.

Le vif désir que nous avions de connaître cette musique l'emporta sur notre répugnance à nasiller, et nous nous y déterminâmes enfin. Malgré nous, chaque son partait avec un éclat de rire fou qu'il nous était impossible de modérer; et plus notre maître avait l'air interdit de notre conduite, plus nous nous sentions provoqués à rire. Nous avions beau nous en prendre à notre ridicule maladresse, il semble que la contrainte même qui nous retrait quand nous rions involontairement et malgré nous des autres, est précisément ce qui leur décèle davantage que c'est d'eux plutôt que de nous que nous rions.

Peu s'en fallut que Dom Guebraïl ne se fâchât ouvertement. Sa figure paraissait altérée, le dépit se manifestait dans ses yeux; nous le voyions avec peine, et nous aurions désiré pour tout au monde ne lui pas causer ce désagrément. Il s'apercevait aussi sans doute, par tous les égards que nous avions pour lui, que nous n'avions pas l'intention de lui déplaire, et encore moins celle de l'offenser; et cela le jetait dans un embarras égal au nôtre, quoique dans un sens diamétralement opposé.

Si nos leçons eussent toujours continué ainsi, nom n'aurions pas assurément fait de grands progrès; mais, soit que notre maître se fût rendu plus indulgent, ou que nous fussions nous-mêmes devenus plus dociles, tout se passa dans la suite avec moins de sévérité de sa part et plus de calme de la nôtre.

Dom Guebraïl n'était point dans l'usage de commencer par les principes. Comme nous connaissions déjà les notes de la musique grecque, il nous fit d'abord chanter, nous disant que, quand nous serions plus habiles, il nous enseignerait la théorie. Cette méthode a peut-être son avantage; mais, ne pouvant prévoir combien de temps nous aurions à donner à cette étude, nous étions bien aises de faire marcher de front la théorie et la pratique. En conséquence, nous arrêtions à chaque instant notre maître pour le prier de nous expliquer tout ce qui se présentait que nous ne connaissions pas; nous notions le chant ou nous le lui faisions noter à lui-même en notes grecques; puis nous le traduisions sur-le-champ, devant lui, en notes européennes, ayant toujours soin d'ajouter au-dessus l'explication que nous en avions reçue. Un autre jour, dans une autre circonstance, nous redemandions de nouveau des éclaircissements sur les mêmes choses, et en son absence nous comparions ces éclaircissements avec l'explication précédente ; puis nous faisions derechef nos observations, si nous en trouvions à faire. Par ce moyen, nous ne laissâmes pas subsister l'ombre du doute sur ce que nous apprîmes.

Une seule chose que nous n'avons pu connaître, et que notre maître ne nous a expliquée que d'une manière fort vague, c'est la propriété et l'usage des grands signes, qui sont aussi des notes de musique : il n'a jamais pu nous en rendre raison que par des exemples chantés. Cela ne nous a pas trop étonnés; nous avions déjà causé le même embarras aux Éthiopiens et aux Arméniens, lorsque nous leur avions demandé l'explication de certains signes que la pratique et l'usage peuvent seuls faire bien connaître: nous aurions peut-être été nous-mêmes aussi embarrassés qu'eux, si en Égypte quelques habitants de l'Afrique ou de l'Asie fussent venus nous engager à leur expliquer ce que signifient un trille, un martèlement, ou d'autres signes encore qui n'ont point de nom propre qu'on puisse rendre dans les langues étrangères, et que nous employons dans la pratique soit de la musique vocale, soit de la musique instrumentale; ces choses-là ne se prêtant pas à l'analyse ne peuvent guère s'expliquer que par des exemples ; et ces mêmes exemples ne peuvent être parfaitement bien compris que par les musiciens de profession. Pour en revenir donc aux grands signes musicaux des Grecs modernes, plusieurs savants de cette nation nous ont assuré qu'ils étaient peu connus aujourd'hui; il n'aurait donc pas été fort surprenant que notre maître en eût ignoré la propriété: ce qu'il y a de certain, c'est qu'il n'en est dit que fort peu de chose dans les *papadike*. On y apprend seulement que ces signes sont muets ou *aphones* (sans son), et qu'ils n'appartiennent qu'à la *cheironomie*. Nous ne savons si nous nous trompons, mais nous croyons que ces signes indiquent des repos ou des ralentissements du mouvement de la mesure, ou des cadences finales. Ils sont appelés *aphones*, parce que sans doute ils n'indiquent aucun son particulier; et en effet, s'ils en indiquaient un, on ne les placerait pas, comme on le fait, au-dessus ou au-dessous des notes du chant, ou bien cela ferait un double emploi, et l'effet des notes ne serait plus le même: car il est à remarquer que parmi ces signes il y en a qu'on met aussi bien sur les notes ascendantes que sur les notes descendantes, et il y en a d'autres qu'on met tantôt sous les notes ascendantes, tantôt sous les notes descendantes. Toutefois, il est certain que les unes et les autres de ces notes conservent toujours leur propriété particulière, comme on le verra par les exemples que nous en donnerons.

Quand on dît que les grands signes n'appartiennent qu'à la *cheironomie*, il nous semble que cela signifie qu'ils indiquent le mouvement de la mesure, qui ordinairement se marque avec la main; car on ne donne pas non plus une définition bien claire du mot *cheironomie*, et il n'est pas même question de grands signes dans tous les traités de musique grecque.

Tout ce que nous pouvons conjecturer par l'acception étymologique du mot *cheironomie*, c'est que c'est *la loi* ou *la règle de la main*, ou *donnée, prescrite, indiquée par la main*; par conséquent, c'est, à proprement parler, *la mesure*, qui, étant marquée par la main, règle et dirige le chant. C'est probablement là le sens de ce qu'on lit au commencement d'un des traités de musique grecque moderne que nous avons, où il est dit: La *cheironomie* indique le *melos*; et ce mot, suivant nous, ne doit point être pris dans l'acception de *mélodie*, mais dans celle de *membre*,

départie, de *division* de la mesure. Ce n'est que par cette interprétation que nous avons pu trouver un sens raisonnable à un autre passage d'un de nos traités, où on lit que *cheir* (la main) est l'*ison*¹⁴ de l'*épaule*; ce qui n'est nullement clair dans notre langue, et ce que nous ne pouvons tenter d'expliquer avec une entière confiance. Nous savons que l'*ison* est le nom du signe qui indique un son de la voix qui reste toujours au même degré, sans monter ni descendre; que ce son est le régulateur du chant, le moyen qui a été mis en usage pour que le chanteur ne puisse s'écartier du ton, soit en montant, soit en descendant, ou pour lui donner la facilité d'y rentrer s'il en était sorti. Or, il est évident que c'est par allusion à cette propriété de l'*ison*, qu'on a dit : *La main est l'ison de l'épaule.* Il est donc vraisemblable qu'on a voulu faire entendre par-là, que, de même que l'*ison* est le régulateur du chant, *la main* était aussi la régulatrice du mouvement, qui, selon toute apparence, et nous ne savons pas pourquoi, est représentée par l'*épaule*; à moins qu'il n'y ait encore dans ce mot une allusion aux mouvements fréquents et à l'espèce de pantomime qui s'exécutent en cadence pendant le chant, et peut-être qui sont indiqués par ces signes¹⁵. Cependant il ne faudrait pas croire que la règle de *la main* ou la *cheironomie*, et, par conséquent, les grands signes qui appartiennent à la *cheironomie*, ne concernassent que les mouvements, les génuflexions et les signes de croix que les Grecs font fréquemment dans leurs églises pendant l'office, ou qu'ils fussent en quelque sorte étrangers au chant; car, si cela était, il n'y aurait eu aucune raison pour les noter avec les signes ou notes du chant. Ce qui donne quelque force à ce que nous observons ici, c'est que, dans le même traité où il est dit que *la main est l'ison de l'épaule*, on en donne immédiatement pour raison que c'est parce que la main dirige le chant vers son but : donc ces signes appartiennent au chant en même temps qu'à la *cheironomie* ou à la règle indiquée, prescrite par *la main*, c'est-à-dire à la mesure. Nous ne prévoyons pas quel autre sens plus vraisemblable on pourrait donner à ces mots.

Au reste, notre maître s'étant encore dispensé de nous donner des éclaircissements sur ce point, et les traités ne nous en apprenant pas davantage, nous ne pouvons que proposer notre opinion, en disant comme Horace,

.....*Si quid novisti rectius istis,*

Candidus imperti.

Nous allons tâcher de faire connaître tout ce qu'on peut savoir aujourd'hui de la musique grecque moderne, et peut-être tout ce que l'on en saura désormais; car il y a tout lieu de croire que l'usage s'en perd insensiblement, et qu'il n'est pas facile de l'approfondir actuellement beaucoup plus que nous ne l'avons fait.

Il ne sera pas peu honorable pour nous, après avoir marché sur les traces de tant de savants distingués, d'avoir découvert ce qui depuis plus d'un siècle s'était dérobé à leurs recherches.

Nous commencerons par donner un exposé de la théorie et de la pratique de fart, conformément aux traités que nous en avons apportés d'Égypte, et nous y joindrons les éclaircissements et les observations que l'expérience nous permet de

faire pour en faciliter l'intelligence. Nous offrirons en même temps des exemples notés en grec, et traduits en notes européennes, pour faire connaître l'usage des signes du chant, des signes de repos, et des grands signes appelés *muets*. Ensuite nous présenterons le tableau des huit modes principaux avec le paradigme des mutations de ces mêmes modes, premièrement en grec, puis rendus en notes européennes. Nous terminerons par des exemples de chants sur chacun des huit modes, et notés aussi des deux manières précédentes, lesquels chants ont fait partie des leçons que nous avons reçues de Dom Guebraïl au Caire, et enfin par des chansons en grec vulgaire.

ARTICLE IV.

Explication des signes du chant de la musique grecque moderne, extraite et traduite littéralement des traités de théorie de cette musique que renferment les papadike ou livres de chant des moines: grecs d'Égypte.

ΑΡΧΗ ΣΥΝ ΘΕΩ̄ ΑΓΙΩ̄.

Des signes de l'art du chant; des esprits et des corps¹⁶ ascendant et descendons de toute cheironomie ordonnée suivant les règles établies dans les temps par tes poètes²⁷, tant anciens que modernes.

«Le commencement, le milieu, la fin et le système de tous les signes du chant, c'est l'ISON ³⁸

La voix n'est dirigée que par lui: on l'appelle *aphone* (sans son), non parce qu'il n'a pas de son, car il résonne, mais parce qu'on ne le module pas⁴⁹. Ainsi l'ison se chante dans un parfait équilibre de la voix.

L'OLIGON 

s'emploie sur tous les degrés ascendants¹¹⁰;

L'APOSTROPHE 

sur tous les degrés en descendant²¹¹.

Il y a en musique

quatorze sons³¹²: huit ascendents, qui sont,

OLIGON 

OXEÏA⁴¹³ 

PETASTHE 

KOUPHISMA 

PELASTON 

les deux KENTÊMA⁵¹⁴ 

le KENTEMA 

et l'HYPSILE⁶¹⁵



et six descendants, que voici:

APOSTROPHE



deux APOSTROPHES



APORRHEË



KRATÊMA HYPORRHOON



ELAPHRON



KAMILE



Parmi ces sons ascendants et descendants, les uns sont *corps*, et les autres, *esprits*.

Les corps ascendants sont au nombre de six :

OLIGON



OXEIA



PETATHE



KOUPHISMA



PELASTON



DEUX KENTÊMA¹¹⁶



Les descendants sont ceux-ci:

APOSTROPHE



deux APOSTROPHES



Pour l'APORRHOË²¹⁷



il n'est ni corps ni esprit, c'est un mouvement rapide du gosier qui produit un son agréable; c'est pourquoi on appelle *son modulé*.

Il en est de même

du KRATÊMA HYPERRHOON



comme étant formé du KRATÊMA



et de l'APORRHOË



Il y a quatre esprits, deux pour les sons ascendants, et deux pour les sons descendants.

Pour les sons ascendants,

KENTÊMA



HYPSILE



Pour les descendants,

ELAPHRON



KAMILE



Tous ces signes ont leur intonation¹¹⁸ propre que voici :

OLIGON [=] s'élève 1 degré²¹⁹.

OXEÏA		s'élève	1 degré.
KOUPHISMA		s'élève	1 degré.
PETASTE		s'élève	1 degré.
PELASTHON		s'élève	1 degré.
deux KENTÊMA		s'élèvent	1 degré.

*Exemple*¹²⁰.

ISON. OLIGON. OXEÏA. KOUPHISMA.

PETASTHE. PELASTHON. deux KENTÊMA.

KENTÊMA		s'élève	2 degrés.
HYPSİLE ²²¹		s'élève	4 degrés.

Exemple,

KENTÊMA. HYPSİLE.

APOSTROPHE		descendent	1 degré.
deux APOSTROPHES		descend	1 degré.
APORRHOË			
KRATÊMA HYPORRHOON		descendent	2 degrés.
ELAPHRON		descend	2 degré.
KAMILE ³²²		descend	4 degré.

Exemple.

ISON. APOSTROPHE. deux ISON. APORRHOË.
APOSTROPHES.

ISON. KRATÊMA ISON. ELAPHRON. ISON. KAMILE.
HYPORRHOON.

« Observez que les corps ascendants se placent au-dessous des descendants et sont dirigés par l'*ison*¹²³, comme vous le voyez.

	1	degré.
	1	degré.'
	1	degré.
	1	degré.
	1	degré.
	1	degré.
	1	degré.
	1	degré.
	1	degré.
	2	degrés.
	2	degrés.
	2	degrés.
	2	degrés.
	2	degrés.
	2	degrés.
	2	degrés.
	2	degrés.
	2	degrés.
	2	degrés.
	4	degrés.
	4	degrés.
	4	degrés.
	4	degrés.
	4	degrés.
	4	degrés.
	4	degrés.

«Ceux-ci sont *aphones* (ne se chantent point)¹²⁴.

Exemple.

	1 degré.	1 degré.	1 degré.	
	1 degré.	1 degré.	1 degré.	
	1 degré.	1 degré.	1 degré.	
	ISON.	2 degrés.	2 degrés.	
	2 degrés.	2 degrés.	2 degrés.	
	2 degrés.	2 degrés.	2 degrés.	
	ISON.	4 degrés.	4 degrés.	
	4 degrés.	4 degrés.	4 degrés.	

On subordonne aussi les esprits ascendants,

KENTEMA



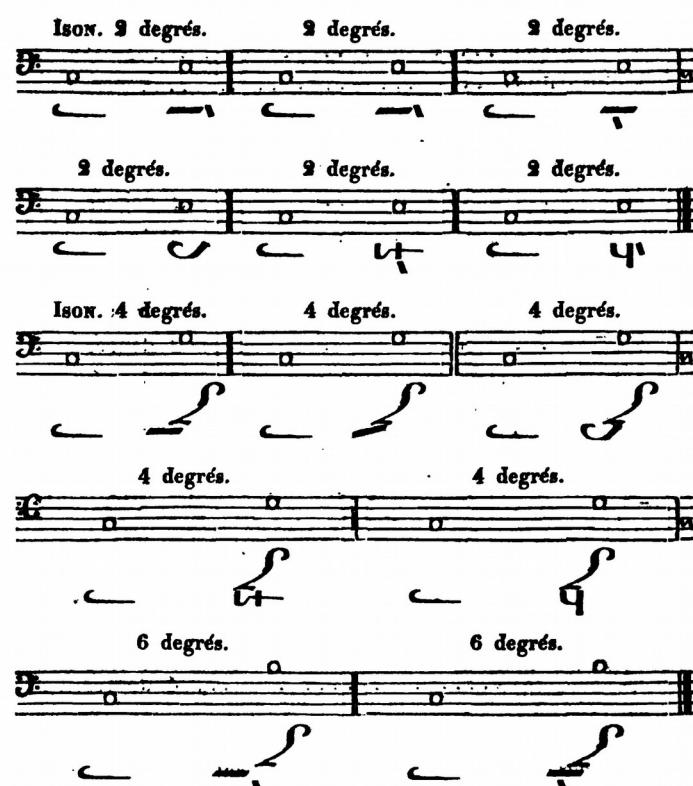
HYPSILE



aux corps ascendants,

OLIGON	
OXEÏA	
PETASTHE	
KOUPHISMA	
PELASTHON	
Et on les met tantôt à côté, tantôt au-dessus, tantôt au-dessous, comme vous le voyez ¹²⁵ .	
	2 degrés
	4 degrés.
	4 degrés.
	4 degrés.
	4 degrés.
	4 degrés.
	6 degrés.
	6 degrés.

Exemple¹²⁶.



« Semblablement on subordonne les esprits descendants,

ELAPHRON



KAMILE



à leurs corps, l'APOSTROPHE



et les deux APOSTROPHES conjoints



seulement quand on met ceux-ci devant, de cette manière:



2 degrés



3 degrés



4 degrés



4 degrés

Exemple.



«Mais le KRATÊMA HYPORRHOON



se subordonne à l'OMALON



et forme l'ARGO-SYNTETON	
L'APORRHOE	
se subordonne au PIASMA	
et forme le SEISMA	
Toute la mélodie de l'art du chant monte et descend par ces signes.	
Il y a en musique trois demi-grands repos :	
le KRATÊMA	
le DIPLÊ	
les deux APOSTROPHES conjoints ¹²⁷	
Mais le TZAKISMA	
n'a qu'un demi-repos ordinaire.	
Les grands signes s'appellent <i>muets</i> ou <i>grandes hypostases</i> ; ils se rapportent à la <i>cheironomie</i> seule, et non à la voix ²²⁸ . Les voici :	
ISON ³²⁹	
DIPLE	
PARKLÊTIKÊ	
KRATÊMA	
LIGISMA	
KYLISMA	
ANTIKENO-KYLISMA	
TROMIKON	
EKSTREPTON	
TROMIKON SYNAGMA	
PSIPHISTON	
PSIPHISTON SYNAGMA	
GORGON	
ARGON	
STAUROS ¹³⁰	
ANTIKENOMA	
OMALON	
THEMATISMOS ESO ²³¹	
HETEROS EXÔ	
EPEGERMA	
PARAKALESMA	
HETERON PARASKEUASMA	
PSIPHISTON PARAKALESMA	
XIRON KLASMA	
ARGO-SYNTETON ³³²	
OURANISMA ⁴³³	

APODERMA	
THES APOTHEΣ	
THEΜΑ HAPLOUN	
CHOREUMA ⁵³⁴	
TSAKISMA	
PIASMA	
SEISMA	
SYNAGMA	
ENARXIS	
BAREIA ⁶³⁵	
HĒMIPHONON	
HĒMIPHTHORON	
GORGΟ-SYNTHETON ⁷³⁶	

C'est-là tout ce qu'enseigne la théorie à regard des grands signes; la pratique en apprend davantage, sans doute, et nous en avons eut l'expérience: mais il faudrait bien des années, avec l'aide d'un bon maître, pour débrouiller entièrement le chaos des principes et des régies de cette musique, dans les traités que nous connaissons; nous avons peine à croire même qu'il y ait personne, soit en Grèce, soit ailleurs, qui les conçoive parfaitement.

ARTICLE V.

De la composition des signes du chant, selon les principes contenus dans les papadike.

Une des choses les plus indispensables à bien savoir, et celle qui paraît la plus compliquée, c'est la composition des signes du chant. Par la combinaison de ces signes, on représente de tant de diverses manières les différents intervalles des sons, qu'on se trouverait arrête court à chaque instant, en chantant, si l'on ignorait le système et la méthode de leur composition, et si même on avait sur ce point la moindre incertitude : nous allons donc présenter par ordre ces divers signes composés, tels qu'on les trouve dans le *papadike*, en y ajoutant la traduction en notes européennes, comme nous l'avons fait jusqu'à présent.

De la composition des signes du chant.

COMPOSITION DE L'OLIGON.

	aphone, c'est-à-dire	sans ton.
	1 degré.	
	2 degrés.	
	2 degrés.	
	3 degrés.	



4 degrés.



5 degrés.



6 degrés.



7 degrés.



8 degrés.



9 degrés.



137

10 degrés.

Exemple,

ISON.	1 degré.	2 degrés.

2 degrés.	3 degrés.	4 degrés.

5 degrés.	6 degrés.	7 degrés.

8 degrés.	9 degrés.	10 degrés.

COMPOSITION DE L'OXEÏA.



sans ton.



1 degré.



2 degrés.



3 degrés.



3 degrés.



3 degrés.



4 degrés.

	4 degrés.
	5 degrés.
	5 degrés.
	6 degrés.
	6 degrés.
	7 degrés.
	8 degrés.
	9 degrés.
	10 degrés.
	11 degrés.
	<i>Exemple.</i>

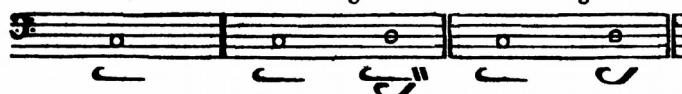


Nous n'avons pas osé donner d'abord dans un seul et même exemple les notes grecques et leur traduction en notes européennes, dans la crainte que cela ne présentât de la confusion aux yeux qui n'y étaient point encore habitués: mais actuellement nous présumons qu'il n'y a aucun inconvénient à le faire; et nous nous y déterminons, parce que ce moyen sera plus expéditif, et que d'ailleurs les notes grecques seront, de cette manière, rangées dans l'ordre où elles se présentent dans les livres de chant, c'est-à-dire sur une seule ligne; et cela les fera reconnaître plus facilement.

COMPOSITION DU PETASTE.

Exemple,

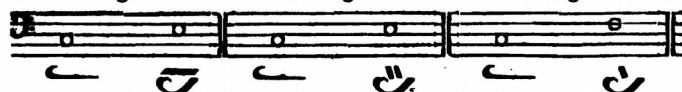
SANS TON. 1 degré. 1 degré.



2 degrés.

2 degrés.

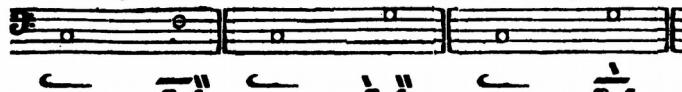
3 degrés.



3 degrés.

4 degrés.

4 degrés.



4 degrés.

5 degrés.

5 degrés.



6 degrés.

6 degrés.

6 degrés.



7 degrés.

8 degrés.

9 degrés.



9 degrés.

10 degrés.



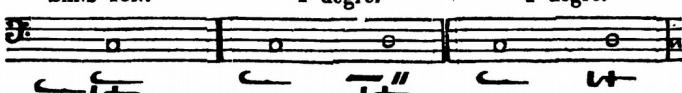
COMPOSITION DU KOUPHISMA.

Exemple.

SANS TON.

1 degré.

1 degré.



2 degrés. 2 degrés. 3 degrés.

3 degrés. 4 degrés. 4 degrés.

5 degrés. 6 degrés. 6 degrés.

7 degrés. 8 degrés. 9 degrés.

9 degrés. 10 degrés.

É. M. XIV. 26

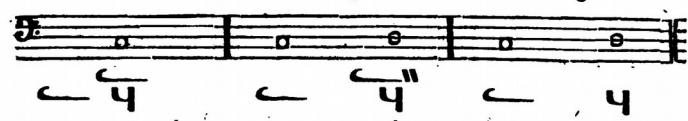
COMPOSITION DU PELASTHON.

Exemple.

SANS TON.

1. degré.

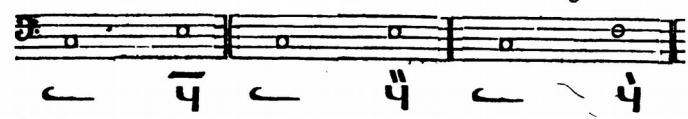
1 degré.



2 degrés.

2 degrés.

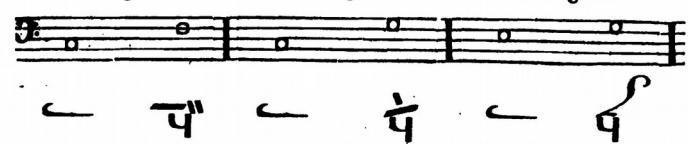
3 degrés.



3 degrés.

4 degrés.

4 degrés.



5 degrés.

5 degrés.

6 degrés.



7 degrés.

8 degrés.

9 degrés.



9 degrés.

10 degrés.



COMPOSITION DU KRATEMA.

Exemple.

SANS TON.

1 degré.

1 degré.

2 degrés.

2 degrés.

3 degrés.

3 degrés.

4 degrés.

4 degrés.

26.

5 degrés.

6 degrés.

6 degrés.

7 degrés.

8 degrés.

9 degrés.

10 degrés.

10 degrés.

Exemples des signes descendans et des valeurs des notes.

COMPOSITION DES DEUX APOSTROPHES CONJOINTS.

SANS TON.

1 degré.

2 degrés.

3 degrés.

3 degrés.



COMPOSITION DE L'APOSTROPHE.

SANS TON.

1 degré.

1 degré.



1 degré.

2 degrés.



2 degrés.

2 degrés.



2 degrés.

3 degrés.



4 degrés.



COMPOSITION DE L'APORRHOË.

	<p style="text-align: center;">2 degrés.</p> <p style="text-align: center;">2 degrés.</p>	
	<p style="text-align: center;">3 degrés.</p> <p style="text-align: center;">4 degrés.</p>	
	<p style="text-align: center;">4 degrés.</p> <p style="text-align: center;">5 degrés.</p>	
	<p style="text-align: center;">6 degrés.</p> <p style="text-align: center;">7 degrés.</p>	
	<p style="text-align: center;">8 degrés.</p>	
COMPOSITION DU KRATEMA HYPORRHOON AVEC L'APOSTROPHE.		

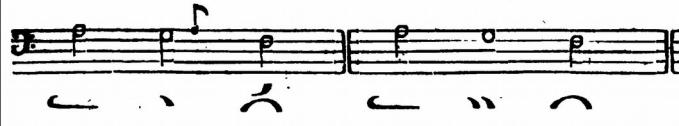
3 degrés.



COMPOSITION DE L'ELAPHRON.

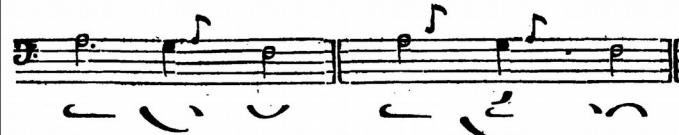
2 degrés.

2 degrés.



2 degrés.

2 degrés.



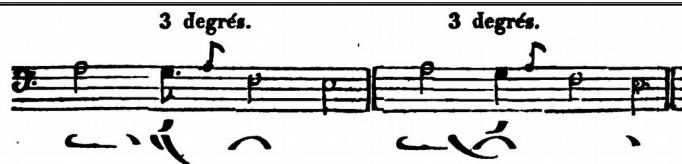
3 degrés.

3 degrés.



3 degrés.

3 degrés.



3 degrés.

4 degrés.



4 degrés.



COMPOSITION DU KAMILÉ



ARTICLE VI.

Règles ou remarques nécessaires dans la pratique du chant grec, lesquelles manquent dans les papadike.

Les *papadike* laissent encore beaucoup de choses à désirer sur la connaissance de la valeur, de la propriété et de l'usage des signes du chant. Quoique les exemples que nous avons notés avec nos notes européennes aient déjà levé plusieurs difficultés qui eussent été insurmontables pour les personnes qui n'ont pu

acquérir d'expérience dans la musique grecque moderne, nous sentons qu'il nous faudrait éclaircir et expliquer de nouveau la plupart des choses que nous venons de citer, en traduisant littéralement le texte de nos traités de chant: mais nous ne nous arrêterons qu'aux points essentiels auxquels il n'a pas été donné tous les développements nécessaires pour les faire comprendre entièrement et sans la moindre incertitude.

Voici quelques règles importantes, qui, étant jointes aux remarques que nous avons faites en notes dans l'article précédent, suppléeront au défaut de celles qu'on ne trouve point dans les *papadike*, relativement aux signes du chant: nous les tenons de Dom Guebraïl; elles sont le résultat de ses réponses aux observations que nous trouvions l'occasion de lui faire, dans les leçons qu'il nous donnait.

Quand sous l'*ISON* on rencontre l'*APODERMA* ou le *DIPLÈ* ou le *KRATÈMA* écrit de cette manière  ou  ou  c'est un signe de repos.

Quant l'*ison* est placé au-dessus d'un signe du chant, soit ascendant, soit descendant, ce signe devient *muet*, c'est-à-dire *nul*.

Si le signe dû chant sur lequel est placé l'*ison* est composé de plusieurs autres signes de même nature, il n'y a que le principal, ou celui au-dessus duquel est immédiatement l'*ison*, qui devienne muet.

L'*ison* ne se met que sur les signes de chant appelés *corps*, et jamais sur ceux qu'on nomme *esprits*; et, quand il est placé sur un *corps* accompagné d'un *esprit*, il n'anéantit que l'effet du *corps* et non celui de l'*esprit*.

Un *corps* devient nul quand il a sous lui ou à sa droite un *esprit*, et il n'y a que ce dernier qui se chante¹³⁸; mais si l'*esprit* est au-dessus et au milieu ou à la gauche du *corps*, l'un et l'autre se chantent et ne forment qu'un seul intervalle composé de celui qu'indique chacun d'eux²³⁹.

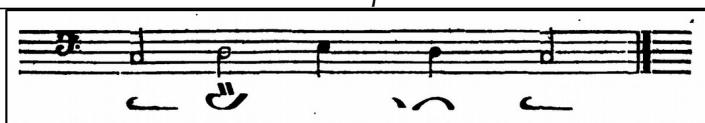
L'*OLIGON* reçoit fort souvent l'*ARGON* et la plupart des autres grands signes, quand il est composé avec les esprits.

L'*OXEÏA* reçoit sous lui les grands signes *ligisma*, *diplê*, *stauros*, *tromikon*, *ekstrepton* et *omalon*, quand il est joint à l'*apostrophe* et à l'*argo-syntheton*. Il reçoit également le *gorgon*, l'*argon*, le *gorgo-syntheton* et le *phthora*.

Le *PETASTHE* admet sous lui tous les grands signes.

Quand dans le *petasthe* il y a deux *kentêma*, ils se prennent séparément après lui, et forment une tierce par degrés conjoints.

Exemple.

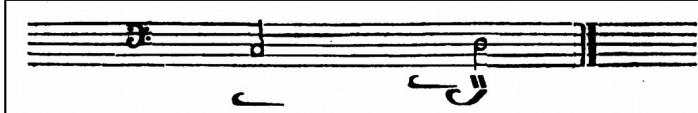


On peut remarquer dans cet exemple que l'*elaphron*, qui est un *esprit*, anéantit l'effet de l'*apostrophe*, qui est un *corps*, parce que cet esprit se trouve placé à la droite du corps. Ainsi, au lieu de descendre de trois intervalles y c'est-à-dire de quarte, on ne descend que de deux qui forment une tierce, et l'intervalle

qu'indique l'*elaphron*: on a donc ici l'application de ce que nous avons observé, il y a un instant, touchant la propriété des esprits, quand ils se trouvent joints à un corps de telle ou telle autre manière.

Lorsque le *petasthe* a sur lui l'*ison* et les deux *kentêma* sur sa droite, il devient nul par la règle que nous avons déjà donnée.

Exemple



Conséquemment les deux signes ascendans de cet exemple, au lieu de comprendre deux intervalles ou une tierce, ne font qu'un intervalle ou une seconde.

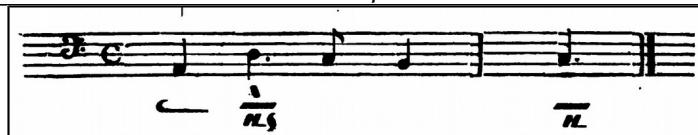
Le KOUPHISMA ne peut se combiner avec un aussi grand nombre de signes que le *kentêma*. Il a cela de particulier qui le distingue des signes de sons ascendans, l'*oligon*, le *petasthe* et le *kentêma*, qu'il ne se met jamais avec l'*elaphron*, et qu'il ne reçoit ni le *piasma*, ni le *heteron*, ni le *paraklêtikê*, ni enfin aucun des signes qui sont écrits en rouge¹⁴⁰ dans les livres de chant.

Le PELASTON reçoit sous lui tous les grands signes, excepté le *synagma*, le *stauros* et l'*enarxis*. Il reçoit aussi le *kentêma*, et ne se place jamais au-dessus des autres signes.

Quand les signes de sons ascendants sont écrits au-dessus des signes descendants, on n'a égard qu'aux signes descendants, et les ascendants deviennent nuls.

Quand le KRATÊMA HYPORRHOON est écrit sous les signes ascendants, il indique qu'après avoir monté, il faut descendre de deux degrés ou (Tune tierce, en s arrêtant un peu sur la note la plus élevée de la tierce; car le *kratêma* seul désigne un repos : c'est pourquoi le *kratêma hyporhoon* s'emploie ordinairement comme une préparation à une cadence de repos.

Exemple.



Le SEISMA étant composé du *piasma*, signe qui indique aussi un léger repos, et de l'*aporrhœ*, signe descendant de deux degrés ou d'une tierce, produit à peu près le même effet que le *kratêma hyporhoon*; excepté que le repos sur la note supérieure n'est pas si long, et que ce repos n'annonce pas une cadence périodique du chant.

Exemple.



Quoique les Grecs modernes ne déterminent pas la durée de leurs sons dans le chant, d'une manière aussi exacte et aussi précise que nous le faisons par notre mesure et avec nos notes, on peut cependant, suivant Dom Guebraïl, établir entre eux la proportion suivante, que nous exprimons ainsi avec nos figures de notes :

APODERMA		1	
BAREÏA		3/4	
DIPLÊ		1/2	
KRATÊMA		3/8	
ARGON		1/4	
PIASMA		3/16	
TSAKISMA		1/8	

Cependant toutes ces valeurs, comme l'expérience nous la prouvé, ne sont qu'approximatives, et non aussi rigoureusement déterminées que nous les donnons ici. Les repos que ces signes indiquent ont beaucoup plus de rapport avec ceux que nous marquons en écrivant, par le point, les deux points, le point et virgule, et la virgule.

ARTICLE VII

Des grands signes ou hypostases de la musique des Grecs modernes.

On appelle *grands signes* ou *grandes hypostases* tous les signes qui ne sont point compris dans le nombre des quatorze premiers dont il a été fait mention à l'article IV. Ce n'est pas que les signes de cette espèce soient d'une forme plus grande que les autres, ni qu'ils se placent tous sous les notes de chant, ainsi que l'annonce le nom d'*hypostase* qu'on leur donne: car il y en a qui sont d'une dimension plus petite même que celle des quatorze premiers signes du chant, et il y en a qui se placent sur ces derniers, d'autres entre, d'autres dessous; mais c'est sans doute pour quelques raisons que nous ignorons, et que nous ne croyons pas très nécessaires à savoir.

Dans la liste que les traités nous offrent de ces grands signes, dans celle même que Dom Guebraïl nous a écrite de sa propre main en notre présence, il y en a qui n'indiquent uniquement que des repos; d'autres qui désignent en même temps des repos et des sons¹⁴¹; d'autres qui indiquent des terminaisons ou *neumes* de chant; d'autres, des changements de modulation; d'autres, enfin, qui paraissent n'être destinés qu'à avertir lorsqu'il faut faire quelques génuflexions ou des signes de croix, ou tout autre mouvement relatif aux cérémonies du culte religieux; car les mouvements sont très fréquents parmi les Grecs pendant la

durée de leurs offices. Néanmoins la plupart de ces signes se rapportent assez souvent à certaines phrases du chant, auxquelles on pourrait croire qu'ils appartiennent.

Il ne paraît pas que Kircher ait été mieux informé que nous sur ces grands signes; ou plutôt il est évident qu'on la trompé d'une manière peu digne de lui, quand on lui a persuadé que les grands signes indiquaient non seulement combien de temps il faut s'arrêter sur les sons, et qu'ils répondaient aux temps de notre mesure ou à la valeur des notes, mais encore qu'ils avaient quelque rapport avec les tropes et les figures de rhétorique. On ne conçoit pas comment Kircher a osé mettre en avant des idées aussi fausses et aussi invraisemblables: comparer des sons qui ne peuvent exprimer que des sentiments, avec des mots faits pour rendre nos idées, c'est confondre l'esprit avec la matière. Mais on aurait bien d'autres reproches à faire à Kircher, si l'on voulait critiquer son article sur la musique grecque moderne, qui a pour titre *Adnotatio in semæiologiam græcanicam*; et nous ne sommes tentés de le faire ni ici ni ailleurs.

Nous avons déjà averti qu'il n'y a rien d'écrit dans les traités de chant grec concernant la propriété et l'usage des grands signes; nous avons avoué aussi que nous n'avions pu obtenir de notre maître d'autres éclaircissements sur cet objet que des exemples chantés: nous allons donc les présenter tels que nous les avons reçus, et conformément à l'ordre dans lequel ils se trouvent rangés dans la liste que nous en avons offerte; nous placerons nos remarques dans les notes.

���

~~~~~

The image contains five musical staves, each with a different melodic pattern and associated Greek term:

- Paraklētikē sous les notes.**: The first staff shows a series of eighth-note pairs. The first pair has a downward curve under the first note and a double bar line under the second. The second pair has a downward curve under the first note and a double bar line under the second. The third pair has a downward curve under the first note and a double bar line under the second.
- Paraklētikē sur les notes.**: The second staff shows a series of eighth-note pairs. The first pair has a downward curve under the first note and a double bar line under the second. The second pair has a downward curve under the first note and a double bar line under the second. The third pair has a downward curve under the first note and a double bar line under the second.
- Idem.**: The third staff shows a series of eighth-note pairs. The first pair has a downward curve under the first note and a double bar line under the second. The second pair has a downward curve under the first note and a double bar line under the second. The third pair has a downward curve under the first note and a double bar line under the second.
- Kratēma :**: The fourth staff shows a series of eighth-note pairs. The first pair has a downward curve under the first note and a double bar line under the second. The second pair has a downward curve under the first note and a double bar line under the second. The third pair has a downward curve under the first note and a double bar line under the second.
- Lygisma.**: The fifth staff shows a series of eighth-note pairs. The first pair has a downward curve under the first note and a double bar line under the second. The second pair has a downward curve under the first note and a double bar line under the second. The third pair has a downward curve under the first note and a double bar line under the second.

*Lydian mode*

*Kylisma.*

*Antikeno-kylisma.*

*Tromikon.*

Idem.

Idem.

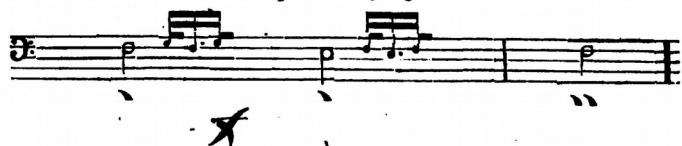
*Heteron parakalesma.*

*Ekstrepton.*

*Tromikon synagma.*

*Psiphiston.*

*Psiphiston synagma.*



*Gorgon. Tromikon.*



*Argon. Bareia.*



*Gorgon. Stauros<sup>1</sup>.*



*Idem. Gorgon.*



*Idem. Gorgon.*



*Gorgon.*

*Antikenbma.*                            *Tromikon.*

Idem.                                    *Omalon.*                            *Epegerma.*

*Thematismos esō.*

*Thematismos exō*



*Idem.*



*Parakalesma.*



*Idem.*



*Heteron parakalesma.*



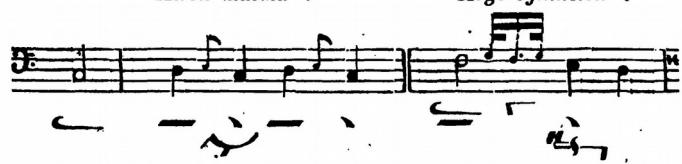
*Idem.*

*Psiphiston parakalesma* <sup>1/</sup>



*Xiron klasma* <sup>1.</sup>

*Argo-syntheton* <sup>2.</sup>



*Idem.*



*Ouranisma.*



*Apoderma.*

*Thés et Apothés.*



*Thema haploun.*

*Choreuma* 1.                           *Tzakisma.*

*Gorgon.*

*Piasma.*

*Synagma.*

148

149

250

## ARTICLE VIII.

*Des tons ou modes.*

PRÉFACE DE L'ART MUSICAL<sup>151</sup>.

«Il faut savoir que le premier ton s'appelle le *premier*, parce qu'il commence et qu'il est le chef des autres tons. On le nomme *dorien*, ou *des Doriens*; et comme on dit que les Dériens agissent simplement, on a, par la même raison, appelé ce ton *dorien*<sup>252</sup>. De son esprit<sup>353</sup> a été formé l'*hypodorien*<sup>454</sup>, qui est le fils du premier. Le *lydien*<sup>555</sup>, ou le second, est venu de la Lydie: on appelle la Lydie *la contrée de Neokastron*, comme aujourd'hui encore on la nomme *le camp de Lydie*. De celui-ci dérive l'*hypolydien*<sup>156</sup>, qui est son plagal. Le *phrygien*<sup>257</sup>, c'est-à-dire le troisième, a été inventé en Phrygie: la Phrygie est la contrée de *Laodicée*, et c'est pour cela qu'il a été appelé *phrygien*. De celui-ci a été formé l'*hypophrygien*<sup>358</sup>, ou le plagal du troisième, c'est-à-dire le grave. Le *milésien*<sup>159</sup> est venu de *Milet*. De celui-ci

s'est formé l'hypomilésien<sup>260</sup>; car c'est dans ces divers lieux qu'a été inventée la mélodie des tons. De même que les Doriens découvrirent la mélodie du premier ton, les Lydiens celle du second ton, les Phrygiens celle du troisième ton; de même aussi les Milésiens inventèrent celle du quatrième ton. Dans la suite, Ptolémée, roi et musicien, après avoir recueilli tous les faits, donna aux tons les noms des lieux où ils avaient été inventés<sup>161</sup>.

**QUESTION.** « Combien y a-t-il de tons?

**RÉPONSE.** « IL Y A QUATRE TONS PRINCIPAUX, QUATRE *PLAGAUX*, ET DEUX MOYENS<sup>262</sup> OU DÉRIVÉS, *NENANÔ* ET *NANA*, QUE L'ON CHANTE PARTICULIÈREMENT DANS L'ÉGLISE<sup>363</sup>.

**Q.** «Combien de tons chante-t-on dans l'église<sup>164</sup>; qu'est-ce qu'on nomme *hagiopolites*<sup>265</sup> et qu'est-ce que le ton?

**R.** « Il y a huit tons qui se chantent (c'est-à-dire, dans l'église). L'*hagiopolites* est ainsi nommé à cause du soin particulier qu'on y a des saints martyrs et des autres saints. Les Saints-Pères poètes<sup>366</sup>, saint Jean Damascène et les autres saints chantaient dans *hagiopolites* où ils habitent (c'est-à-dire où ils reposent, où ils sont enterrés, ou bien où sont leurs reliques)<sup>467</sup>.

**Q. « Combien y a-t-il de tons?**

**R.** « Quatre, *a*, *b*, *c*, *d*. De l'abaissement de ceux-ci en dérivent d'autres, qui sont les quatre *plagaux*. Ces quatre *plagaux* ont été formés sur les quatre premiers, comme sur leurs prototypes; et les quatre moyens<sup>268</sup> ont été formés de la même manière sur les quatre *plagaux*, en sorte que le moyen<sup>369</sup> du premier (ton) est le grave<sup>170</sup>, le moyen du second est le *plagal* du quatrième<sup>271</sup>, le moyen du troisième est le *plagal* du premier, le moyen du quatrième est le *plagal* du second. De ces quatre moyens ont été engendrés les quatre dérivés. C'est ainsi que procèdent les quatorze tons, qui, à la vérité, sont en usage dans les chansons, mais non dans l'église<sup>372</sup>.

**Q. «Qu'est-ce que vous avez à faire avant de commencer à chanter, et que faut-il apprendre pour cela?**

**R.** «A entonner<sup>473</sup>.

**Q. «Qu'est-ce que l'*intonation*?**

**R.** «L'*intonation* est une préparation<sup>574</sup> au ton, comme lorsque l'on répète *ananes*<sup>675</sup>?

**Q. «Qu'est-ce qu' *ananes*?**

**R.** «Par exemple, *anax ânes*<sup>776</sup>.

Q. «Quelle est l'intonation du second ton?

R. «*Neanes*<sup>877</sup>.

On a dans cette progression, MI, *ton primitif*; UT, *ton moyen*; LA, *plagal du premier ton*; et cette progression est la même pour tous les tons.

Q. «Qu'est-ce que *neanes*?

R. «Par exemple, *Kyrie aphas*<sup>178</sup>

Q. Quelle est l'intonation du troisième ton?

R. *Nana*.

Q. «Qu'est-ce que *nana*?

R. «Par exemple, *Paraklētesynchōreson*<sup>279</sup>.

Q. «Quelle est l'intonation du quatrième ton?

R. «*Hagia*.

Q. «Qu'est-ce que *hagia*?

R. «Par exemple, *Cherubim et Seraphim*<sup>380</sup>. C'est une hymne qu'on chante sur ce ton, de même que celle qui commence ainsi : *O vous, qui vous manifestez au ciel et sur terre, permettez que je vous célèbre, et que je chante thymne la plus digne de votre divinité indivisible.*

R. «Il y en a quatre<sup>581</sup>; on les nomme *esprits*, parce qu'ils terminent les voix (les intervalles)<sup>682</sup>, et qu'ils n'existent point sans les autres tons<sup>783</sup>.

Q. «Combien y a-t-il d'esprits, et pourquoi les nomme-t-on ainsi<sup>484</sup>?

Q. «Qu'est-ce que la voix ( $\varphi\omega\nu\eta$ )<sup>185</sup>?

R. «La voix<sup>286</sup> est ainsi appelée, parce quelle est la lumière<sup>387</sup> de lame. En effet, ce que l'âme sent, la voix l'exprime<sup>488</sup>; car y a dans les sons de la voix une certaine existence corporelle, et la voix est l'effet du souffle rassemblé en nous, joint à une certaine efficacité.

Q. «Qu'est-ce que le *papadike*?

R. «C'est l'art de la musique.

Q. «Comment nomme-t-on les tons?

R. «*A, b, c, d, etc.*<sup>589</sup> Ce ne sont point là les noms principaux, mais seulement les désignations<sup>690</sup> des huit tons; car dire *a, b, c, d*<sup>791</sup>, c'est désigner le degré et non le nom (des tons). Je vous ai donc dit que le premier (ton) s'appelle *dorien*; le second, *lydien*; le troisième, *phrygien*; le quatrième, *mixolydien*<sup>892</sup>; le plagal du

premier, *hypodorian*; le plagal du second, *hypolydien*; le plagal du troisième, *grave ou hypophrygien* ; et le plagal du quatrième, *hypomixolydien*<sup>993</sup>.

Après trois pages où l'auteur répète encore ce qu'il a dit à l'égard des signes, on trouve de nouveaux détails sur les modes et sur les mutations des tons. Nous allons les rapporter, parce qu'ils nous donneront encore l'occasion de faire quelques observations tendant à dissiper l'obscurité qui règne dans le texte de ce traité, de même que dans tous les *papadike* que nous avons connus jusqu'à ce jour. L'auteur reprend donc ainsi les tons qu'il avait abandonnés:

« Si vous élèvez la voix au-dessus du premier ton ANANES, VOUS AUREZ LE SECOND NEANES; ENSUITE, SI VOUS ÉLEVEZ ÉGALEMENT<sup>194</sup> la voix au-dessus du second ton, ce sera le troisième ton NANA; si vous élèvez encore de même la voix au-dessus de ce troisième ton, cela sera le quatrième ton HAGIA; enfin, si vous élèvez la voix au-dessus du quatrième ton, cela formera (le ton) ANEANES<sup>195</sup>.

Q. «Comment, par une marche continue en montant, parvenons-nous au quatrième ton?

R. «De même que vous avez formé les quatre tons, il faut aussi composer leurs quatre sons<sup>296</sup>.

#### DES PLAGAUX.

«A partir du premier ton, descendez de quatre intervalles<sup>397</sup>; cela vous donnera le plagal du premier ton, lequel plagal se nomme *aneanes*<sup>498</sup>. Si, à partir du second ton, on descend de même de quatre intervalles, on aura le second plagal qui se nomme *neanes*; ainsi du reste: car, comme nous f avons déjà dit, si vous élèvez encore la voix au-dessus du premier ton, cela fera le second ton; et si vous élèvez de rechef la voix, ce sera le troisième. Il en est de même pour les plagaux : chacun d'eux s'élève (graduellement) au-dessus du précédent et s'y lie<sup>599</sup>. C'est ainsi que l'ont enseigné les poètes de l'Église<sup>1100</sup>: ils ont compté quatre tons principaux; de ces tons ils ont formé les quatre plagaux, les moyens et les dérivés. Ceux qui disent qu'il y a seize tons, se trompent; ce sont des espèces de dérivés des huit tons, c'est-à-dire des quatre premiers et des quatre plagaux, ainsi que des deux moyens NENANÔ et NANA. David composa les quatre tons ou les quatre modes<sup>2101</sup>: Salomon, son fils, composa les quatre plagaux, et les deux moyens, NENANÔ, NANA.

«J'ai écrit cela, dit l'auteur, pour la même fin dans laquelle Salomon chantait dans le temple de Jérusalem, sur les dix tons, le psaume *Laudate*, où ce mot est répété au commencement de chacun des dix versets»

« Il y a, sur l'art du *papadike* (de la musique), d'autres choses que l'on ne pourrait se rappeler. D'ailleurs, une même définition étant tournée de mille manières, nous les passerons, sous silence, pour ne pas répandre de la confusion dans le discours<sup>1102</sup>. Damascène explique autrement les huit tons<sup>2103</sup>. »

L'auteur revient encore aux signes du chant, et répète ce qui a déjà été dit plusieurs fois; puis il termine brusquement, en disant : «Voilà tout ce qui concerne ce fragment<sup>3104</sup> Gloire à Dieu dans tous les siècles! Ainsi soit-il. »1695, de la main d'Emmanuel Kalos, 29 octobre.»

Celui-ci ayant donc oublié de nous faire connaître les signes dont on se sert pour indiquer les mutations ou changements de ton, nous emprunterons ce qui suit, de notre second traité, et nous y joindrons les intonations propres à chaque ton, suivant que nous les avons apprises dans nos leçons; puis nous présenterons les deux tableaux des paradigmes des tons, que nous avons copiés, avec laide de Dom Guebraïl, d'un de nos traités de chant où ces tableaux formaient une espèce de vignette.

«Les mutations des huit tons sont écrites ainsi dans le *Stichérarion* et dans le *Papadike*:

#### MUTATIONS DES HUIT TONS.

Φθορὰ δ τ σ πρώτου ἥχου.....

Mutation δ du premier ton....   
A - na - nes.

Φθορὰ θ τ σ δευτέρου ἥχου.....

Mutation θ du second ton....   
Ne - a - nes.

Φθορὰ φ τ σ τρίτου ἥχου.....

Mutation φ du troisième ton...   
Na - - na.

Φθορὰ ρ τ σ τετάρτου ἥχου.....

Mutation ρ du quatrième ton...   
Ha - gui - a ..

Φθορὰ ζ τ σ πλαγίου πρώτου ἥχου.....

Mutation ζ du plagal du 1<sup>er</sup>. ton.   
A-ne-a - nes.

**Φθοεὶς** Ὡς πλαγίου δευτέρου πάχου.

Mutation ♀ du plagal du 2<sup>e</sup> ton.  Ne-e-a - nes.

Φθορώ δὲ γάρ βαρέως ήχου.....

Mutation  du grave du 3<sup>e</sup> ton.   
A - a - nes.

Φθοεῖ  $\phi\tau\pi\eta\zeta$  πλαγίου τετάρτου ήχου.

Mutation  $\text{F} \#$  du plagal du 4<sup>e</sup>. ton.

Ne-a-gui - e.

Φθοεὶς δὲ τὸν... νεγάντας ἤχου.

Mutation ♂ du ton de nenanô.



 Hémiphônon.



 Hémiphthon.

Ni nos traités, ni Dom Guebraïl, ne nous ont appris quel est le chant de ces trois dernières mutations. Nous nous en serions, sans doute, informés, si nous n'eussions pas été distraits par les occupations multipliées que nous donnaient les diverses recherches auxquelles nous nous livrions en même temps. De jour en jour, tandis que nous étions au Caire, nous découvrions quelques omissions qui étaient échappées soit à nous, soit à ceux dont nous recevions nos renseignements et nos instructions, et nous nous empressions de les réparer : nous aurions donc probablement fait disparaître celle-ci et plusieurs autres, si le tempe nous l'eût permis.

---

## ARTICLE IX.

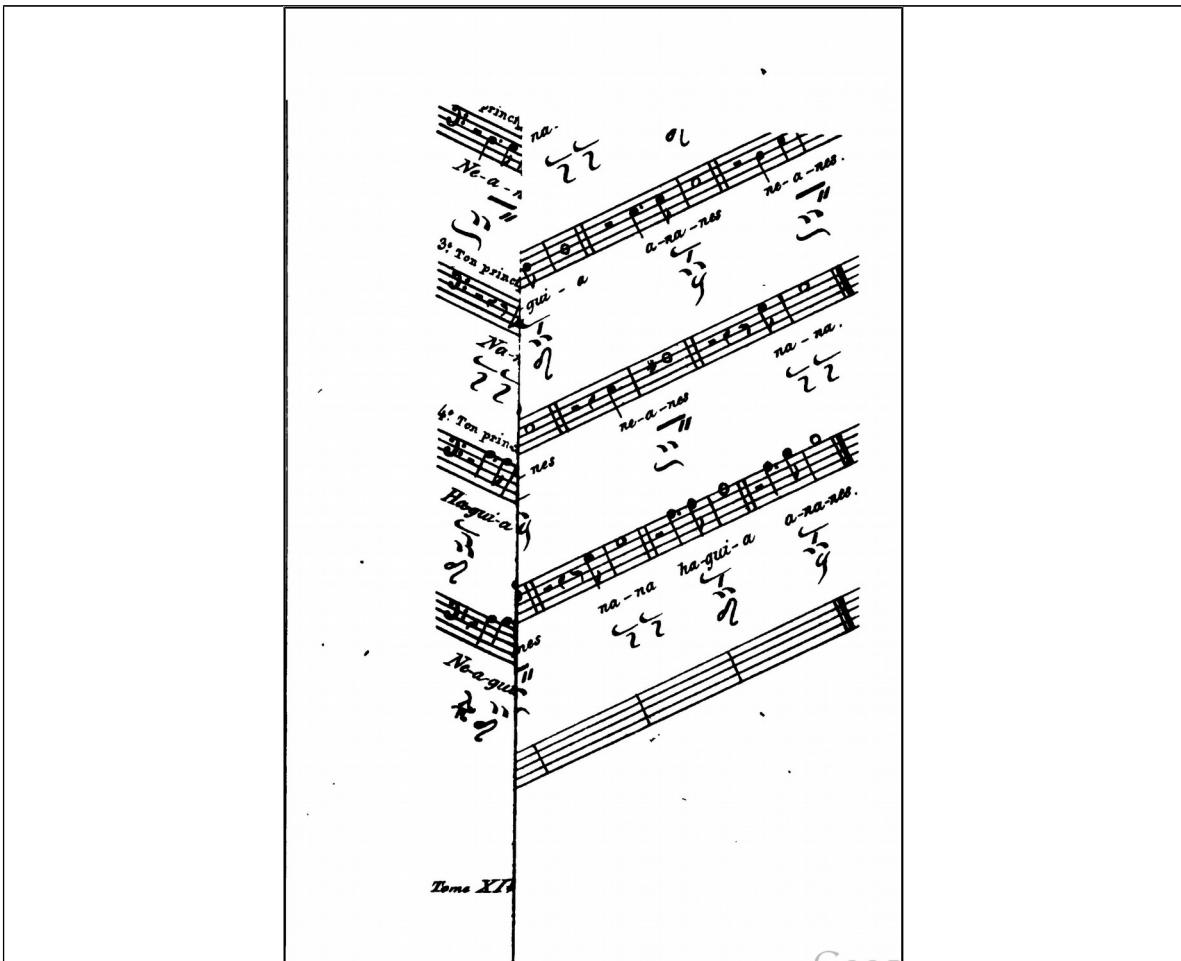
---

### *Du système musical des Grecs modernes.*

La composition et la formation du système musical des Grecs modernes, les signes qu'ils emploient pour le noter, et les règles qui leur en enseignent l'usage dans la pratique de l'art, tout annonce, à la vérité, un ouvrage ingénieusement conçu et savamment exécuté par des hommes de beaucoup d'imagination, de beaucoup d'esprit et très instruits; mais aussi tout déclare que cet ouvrage est resté depuis son origine jusqu'à présent dans son premier état, et qu'il n'a pas reçu les utiles changements que l'expérience et la réflexion lui auraient nécessairement fait subir, s'il se fût formé graduellement et par succession de temps; tout, par conséquent, atteste qu'il n'a point été porté au degré de perfection où il aurait pu atteindre.

Quiconque a étudié et médité avec fruit ce qu'ont écrit les philosophes, les historiens, les rhéteurs et les musiciens célèbres de la Grèce savante, et ceux des beaux siècles de l'Empire romain, sur la parfaite éloquence et sur la vraie musique, ainsi que les ouvrages de ceux qui depuis les ont imités, reconnaîtra sans peine que le système musical des Grecs modernes a eu pour base le principe fondamental de l'ancien chant oratoire, suivant lequel les intervalles musicaux de quarte et de quinte étaient réputés les consonances les plus naturelles et les plus parfaites sur lesquelles la voix dût se porter tant en s'élevant qu'en s'abaissant, soit dans le discours, soit dans le chant<sup>1106</sup>.

En effet, toute période diatonique régulière et complète en musique se compose, ou de deux tétracordes disjoints, c'est-à-dire de deux systèmes de quatre sons, ou d'une quarte et d'une quinte, soit en montant, soit en descendant, comme dans notre gamme, ou bien de deux tétracordes conjoints, comme dans l'heptacorde des Grecs.



Le paradigme des mutations du système musical des Grecs modernes ne s'étend pas, à chaque mutation, au-delà de l'intervalle d'une quinte: il descend d'abord de l'aigu au grave par une marche diatonique, et remonte ensuite par une semblable marche du grave à l'aigu; après quoi l'on élève la voix d'un degré au-dessus du son le plus aigu de la mutation précédente, pour former la mutation suivante, dans laquelle on descend et on monte successivement de quinte dans l'ordre diatonique, comme on l'a déjà pratiqué, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'on soit parvenu à la quarte au-dessus du son aigu de la première mutation; d'où l'on revient par une marche semblable, en observant cependant chaque fois d'abaisser d'un degré le ton initial de chaque nouvelle mutation, au lieu de l'élever comme on l'avait fait d'abord; et quand on est revenu . au point d'où l'on était parti, la révolution est entièrement terminée. De cette manière

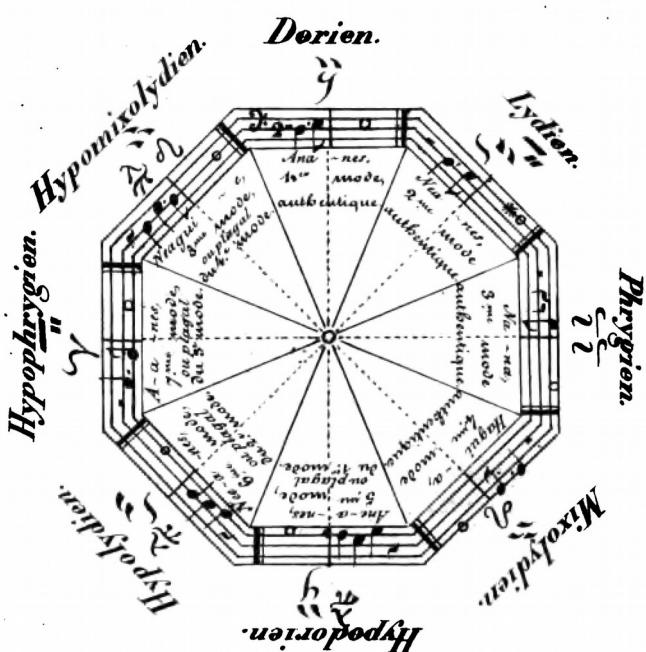
chaque mutation présente toujours dans le même ordre, 1°, un ton principal, qui a pour tonique le premier ou le plus aigu des sons de la série diatonique de quinte qui compose cette mutation ; 2° un ton moyen, qui a pour tonique le troisième son de cette même série; et 3° un ton plagal, dont la tonique est le plus grave ou le dernier de ces sons. Les exemples suivans achèveront de faire comprendre ce que nous venons d'expliquer.

( Veuillez consulter la planche ci-jointe. )

## [PAGES de MAUVAISE QUALITE]

## «. pariR d'après loi

# Vle mosqnevoi



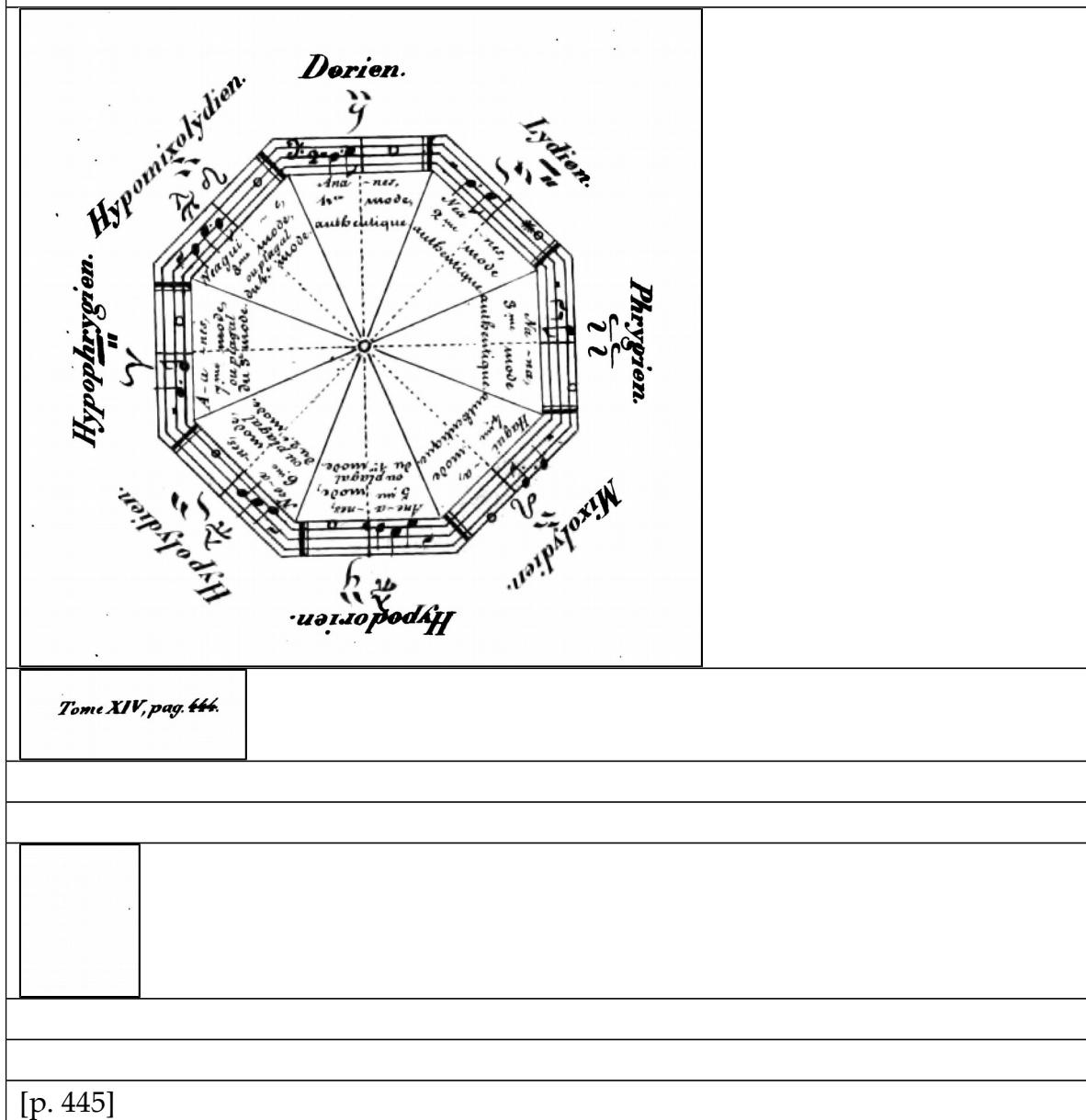
Tome XIV, pag. 444.

[p. 444]

Le copiste grec s'est évidemment trompé, en ordonnant, comme il l'a fait, les modes plagaux sur la rose de compas (n° I) que nous avons représentée d'après lui page 443, et que nous avons rendue en notes de musique européenne dans la

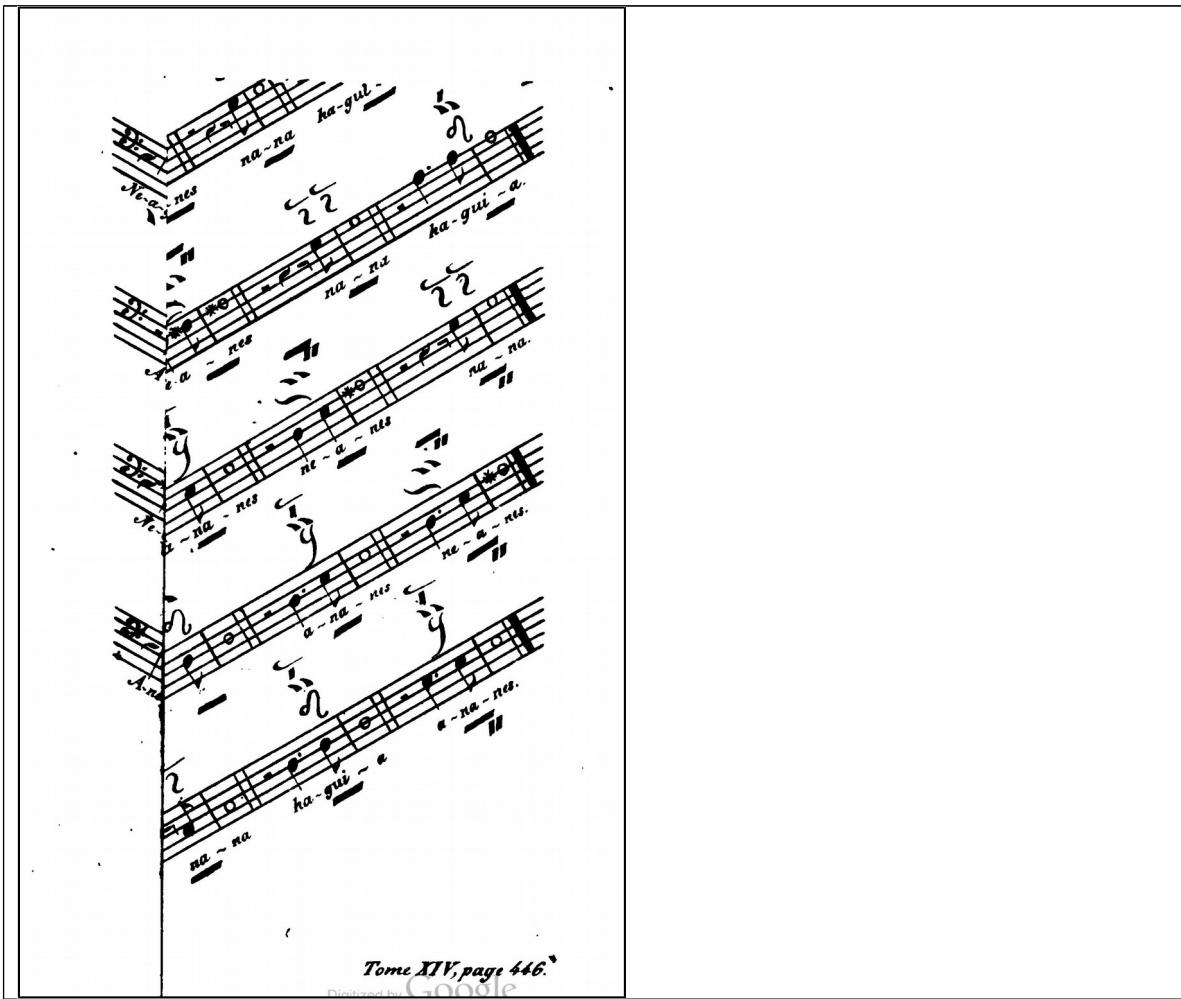
figure octogone (n° II) qu'on voit sur la même planche. La faute n'était pas si sensible quand ces modes n'étaient indiqués que par des signes d'abréviation; mais en les écrivant tout au long, et en les notant, nous avons rendu cette faute palpable. L'analogie qui existe entre ces modes et les modes authentiques, le paradigme qu'on en a présenté au-dessous, et les règles enfin, exigent que les modes plagaux correspondent aux modes authentiques. Ainsi le mode hypomixolydien ne doit pas correspondre au mode, dorien, mais au mode mixolydien; le mode hypodorien doit correspondre au mode dorien, et non au mode lydien; le mode hypolydien doit correspondre au mode lydien, et non au mode phrygien; le mode hypophrygien doit correspondre au mode phrygien, et non au mode mixolydien: en sorte que les modes doivent se présenter dans l'ordre où nous les avons rangés, dans ce petit octogone<sup>1107</sup>:

(Voyez la planche. ci-jointe.)



Nous pensons bien que, quand même on n'aurait pas déjà compris combien nous ayons dû être souvent arrêtés par des erreurs de cette espèce qu'il nous a fallu découvrir et presque deviner, soit dans les traités de musique étrangère que nous avons consultés, soit dans les rapports qui nous ont été faits en Égypte, sur cet art, par les musiciens orientaux qui l'exercent en ce pays; quand même on ne se serait encore fait aucune idée des soins laborieux, et des précautions fatigantes que nous a fait prendre la crainte où nous étions de tomber nous-mêmes dans de pareilles erreurs en rendant compte de nos recherches, l'exemple que nous sommes forcés de donner ici, en faisant entrevoir ce que notre travail a eu d'ingrat et de rebutant, prouverait au moins que nous n'avons ni épargné notre temps, ni manqué de patience, pour rendre ce travail le plus complet et le plus satisfaisant qu'il nous a été possible. Dans cette vue, nous n'avons pas dédaigne d'examiner attentivement, dans nos *papadike*, tout ce que nous avons pu y apercevoir de tant soit peu remarquable; et c'est à cette attention constante que nous devons d'avoir découvert, dans un ornement en forme de cul-de-lampe, le système de la musique grecque moderne tracé en caractères très fins autour d'une petite rose de compas, que nous avons représentée ici dans des proportions beaucoup plus grandes, et par conséquent plus aisées à distinguer, en y ajoutant d'ailleurs ce qu'on y voit écrit en lettres romaines ou italiques, pour en faciliter l'intelligence. Il en est de même de la figure que nous avons désignée sous le titre de *paradigme des circulations*, parce que les tons y sont indiqués dans un ordre systématique, conforme à l'analogie qu'ils ont entre eux, et où l'on voit en même temps les divers changements dont ils sont susceptibles. Cette figure, que nous avions regardée d'abord comme une espèce de petite vignette de simple ornement, devint pour nous d'un grand secours, quand nous y eûmes reconnu les mêmes signes qui étaient dans une leçon que Dom Guebraïl nous avait fait chanter, après nous avoir écrite en grec, à son ordinaire: car, comme nous avions toujours la précaution, de notre côté, d'écrire en lettres françaises les mots grecs, et de noter le chant en notes de musique européenne, sous les quelles nous n'omissions jamais de retracer les caractères ou signes grecs écrits de sa main, nous gravions assez profondément, par ce moyen, dans notre mémoire, les leçons que nous recevions, pour ne pas les oublier promptement; et cela nous a mis souvent à portée de faire depuis des rapprochements utiles, au moment où nous nous y attendions le moins<sup>1108</sup>.

(Voyez la planche ci-jointe.)



[PAGE DE MAUVAISE QUALITE]

[p. 447]

«s huit tons princi ant et des grands >\* huit tons.

la mélodie du chant puisse en même temps n des signes du chant ue, nous avons  
cru , exemples de la mous principaux, notés grands signes.

espèce de note qui était en dessous, conformément  
 que nous avions reçues  
 Guebraïl, nous formâmes  
 du système musical, à  
 le celui que nous avions auparavant dans la vi-  
     ajoutant au-dessous des es notes de la musique  
 moderne, de la même ma-  
     nous les avions trouvées  
 dans la série, et nous com-  
     les deux tableaux suivans,  
 ent approuvés par notre

[p. 448]

PREMIER TON; MODE DORIEN.

1109

2110

3111



Pour reconnaître ce qui appartient, dans ce chant, aux grands signes ou au goût du chanteur, il n'y a qu'à le noter en ne suivant que les seuls signes du chant; de cette manière, il se trouvera simplifié, et se rapprochera beaucoup de notre plainchant, qui lui a servi de modèle, ou à la source duquel il a pu se former.



Nous observerons encore que cette méthode des Grecs, de faire chanter à leurs élèves en musique les modes musicaux sur les noms de leurs signes du chant, était aussi en usage, du temps de Gui d'Arezzo, dans la musique européenne; nous en donnerions des exemples, si cela était nécessaire.

SECOND TON; MODE LYDIEN.

$\Psi\eta\phi\iota - \sigma\lambda\circ\lambda : \lambda\circ\mu\alpha : \delta - \mu\alpha - - \lambda\circ\lambda :$   
*Psi - ston : lygis - ma : ho - ma . . . ion:*

$\alpha\omega\tau\iota - - - \chi\epsilon\nu\mu\alpha : \xi\eta\circ\lambda\circ\lambda : \kappa\lambda\circ\delta\circ\mu\alpha.$   
*an ti . . . ke no ma : ztron : klas - ma.*

INTONATION.

Ne - a - nes.

Psi - - - phis

ton: ly - guis -

ma : homa  
 fo - - - gon : an  
 ti - - - ke  
 nd - - - ma : xi - ron : kia  
 nas - - - ma.

1112

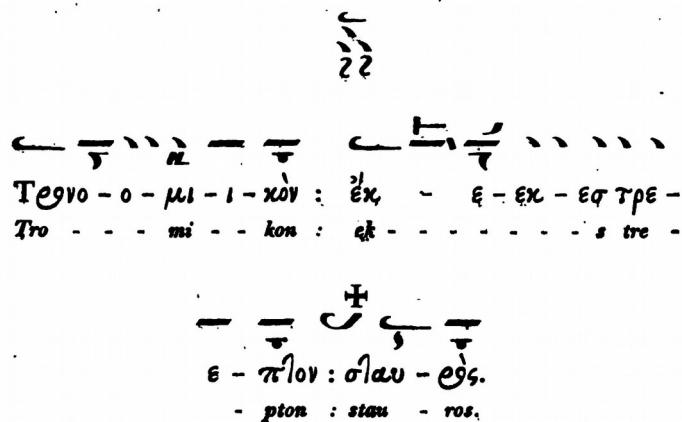
Voici le même chant dépouillé de ses ornements et réduit aux seuls sons indiqués par les signes des sons :

The musical score consists of five staves of music for voice or instrument, set against a white background. The staves are separated by thin horizontal lines. The lyrics are written below each staff, aligned with the notes. The music is in common time, indicated by a 'C' at the beginning of the first staff. The mode is the Third Mode Phrygian, as indicated by the title below the score.

The lyrics are as follows:

- Staff 1: Psi - phis - ton : ly - guis -
- Staff 2: ma : ho - ma -
- Staff 3: ion - : an -
- Staff 4: ti - ke - nō - ma :
- Staff 5: xi - ron : klas - ma.

TROISIÈME TON; MODE PHRYGIEN.



INTONATION.



Il n'y aurait pas grand chose à retrancher dans ce chant pour le réduire à la seule expression des notes de mélodie fondamentale; mais il y en a qui sont beaucoup plus compliqués en ornement, et où l'on trouve des phrases entières ajoutées, soit qu'elles appartiennent aux grands signes, soit que le goût du chanteur les lui ait inspirées. Néanmoins, si l'on connaît la propriété des notes de chant grecques, et qu'on suive les notes européennes au-dessous desquelles nous les avons

écrites, il sera toujours facile de découvrir la modulation spéciale et constitutive de ces tons.

- *Tronoomiiikon* pour *tromikon*; *ekeeekeestrepton* pour *ekstrepton*; *stagagavros* pour *stauros*, et prononçant comme les Grecs, *stavros*. Dorénavant nous nous contenterons d'écrire avec nos caractères, sous le texte, les mots tels qu'ils se prononcent hors du chant.

#### QUATRIÈME TON; MODE MIXOLYDIEN.

The musical score consists of several parts:

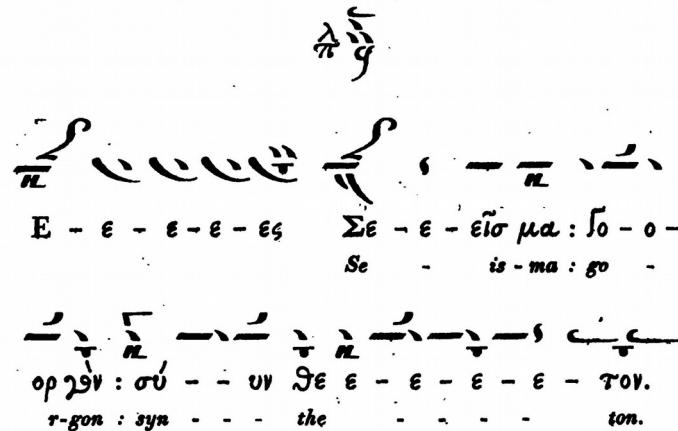
- Neumes:** The top section shows neumes on four-line staves. Below them are the lyrics in Greek and their phonetic transcription: "Παρα - κά - αλεεεσμα : λύγισμα : ē - Para - ka - - l e s m a : lygisma : he".
- Intonation:** Below the neumes is the text "INTONATION." followed by a musical staff with notes and a vocal line: "Ha - gui - a - - - - ."
- Prolongation:** Below the intonation is the text "Prolongation de l'intonation pour arriver au chant." followed by another musical staff with notes and a vocal line: "Pa - ra - ka - - - - ."
- Musical Notation:** At the bottom are two staves of musical notation with various note heads and rests.

A musical score for soprano voice, featuring four staves of music and corresponding lyrics. The lyrics are as follows:

le - e - es - ma: ly - i - i - i -  
i - guis - ma: he -  
- - te -  
ne - ron.

The music consists of four staves, each with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The vocal line includes various note values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The lyrics are placed below the first three staves, while the fourth staff ends with "ron."

PLAGAL DU PREMIER TON; MODE HYPODORIEN.



INTONATION.

A - ne - a - nes.  
  
 E - e - e - e - es.

Prolongation de l'intonation, ou préparation au chant.

Se - e - e - eis - ma: - go - o

go - or - gon: - syn -  
  
 se - - e - e - e - e -

e - e - ton.

## PLAGAL DU SECOND TON ; MODE HYPOLYDIEN.





On doit sentir, par la transition qui se fait en passant de l'intonation au chant, qu'il y a ici une modulation, ou plutôt un changement de ton; et en effet, le mode hypolydien se trouve transposé dans le mode dérivé *nenanô*, qui est annoncé par le signe de mutation ♫ qui lui est propre. On voit aussi dans ce chant l'application du *thematismos eso* et du *thematismos exô*. Les paroles de ce chant sont, pour l'intonation, *neanes*; *nenanô*, *thematismos esô*, *thematismos exô*, *enarxis*, sont pour tout le reste.

PLAGAL DU TROISIÈME TON OU GRAVE ; MODE HYPOPHRYGIEN.



Teg - mu - xo - - o - - o - o - ov : na - a - a -  
Tro - mi - kon - - - - - : pa - -



eg - xo - a - λεσ - - μα.  
ra - ka - les - - ma.

INTONATION.



A - - nes.



Tro - mi - - kon:

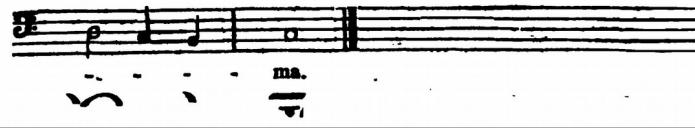


" pa - - - - - ra - -



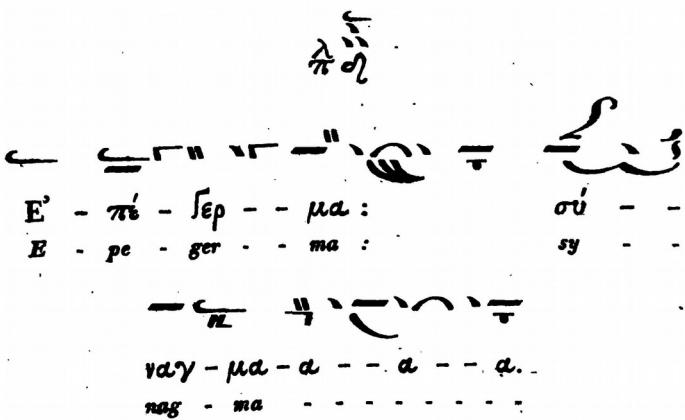
ka - - - - -

les - -



ma.

PLAGAL DU QUATRIEME TON; MODE HYPOKIXOLYDIEN.



INTONATION.

Ne - a - gui - e.  
 E - pe - e - e - guer - -

ma :  
 sy - nag -  
 ma " - a

CHANSON GRECQUE MODERNE.  
 PLAGAL DU QUATRIÈME TON; MODE HYPMIXOLYDIEN.  
 Rômeka, syrtos. Prélude.



*Chant.*

Xe - chô - ris - ti: - xe -

chô - ris - ti: sai: ma - - tia:

mou: Os: xe - chô - ri - zoun:

t'as - - tra: Os: xechô - - riz': i:

Ve - ne - tia: Ap': ta: me -

ga - ia: kas - tra. (*Ritournelle.*)



TEXTE.

Rōmeka, Syrtos.

Ξεχωριστή σου, μάτια μου,  
Ως ξεχωριστού τών αστερών,  
Ως ξεχωριστής η Βενετία  
Απ' όλη μεγάλα κάστρα.

TRADUCTION LITTERALE.

Rōmeka, Syrtos.

Vous êtes distinguée, ô mes yeux !<sup>1115</sup>

Autant que sont distingues les astres,

Autant que se distingue-Venise<sup>2116</sup>

Entre les 'grandes places-fortes.

AUTRE CHANSON GRECQUE MODERNE.

(Mouvement modéré.)

(Premier mouvement.)

### TEXTE.

#### 1<sup>er</sup> Couplet.

Κόρη, μαλαματίνα μου,  
Καὶ μαργαρένια με,  
Κάμποις τύς οὐ χαίρονται,  
Τύς γέρους οὐ πρελαμβονται.

#### 2<sup>e</sup> Couplet.

Δὲ φλυετά με σὺ τὰ πῆρες,  
Καὶ τῆς μάνας σὺ τὰ πῆγες,  
Ωὐ τὰ σὲ χαρῶ, ὡντὰ σὲ χαρῶ,  
Πολλὰ πῦ σὲ αγαπῶ.



<sup>1</sup> <sup>1</sup> Depuis que nous ayons écrit ceci, nous avons encore trouvé, en feuilletant le même livre, au haut d'une page et dans la marge, cette date, ETOS ΩKE; ce qui ferait an 825. Si c'était-là la date de ce livre, il remonterait à peu près au temps même de saint Jean Damascène, qui est l'inventeur de la musique grecque moderne; et cela ajouterait sans doute beaucoup au mérite de ce manuscrit.

<sup>2</sup> <sup>1</sup> LA propriété de ce son sera expliquée dans les principes que nous allons donner de cette musique.

<sup>3</sup> <sup>1</sup> Le patriarche grec faisait, de notre temps, sa résidence an vieux Caire, où les Grecs ont une église sous l'invocation de saint George. Ce saint est très vénéré en Egypte par tous les chrétiens, et, ce qu'il y a de plus étonnant, par les musulmans eux-mêmes. Ceux-ci ont une telle confiance dans les vertus miraculeuses de saint George, qu'ils viennent fort souvent invoquer son assistance et son secours, soit dans leurs maladies, soit dans leurs malheurs; ils l'appellent *el-khadar*, le vert, parce qu'il est représenté sous cette couleur. C'est surtout dans l'église qui est au village de Bébé, que les musulmans rappellent ainsi, lorsqu'ils lui adressent des vœux dans les dangers auxquels ils se trouvent exposés sur le Nil, par la force des courans qui, descendant de *Gebel el-Tyr* (la montagne des Oiseaux), vont se briser contre les bords très élevés du rivage, du côté de Bébé, et y forment des tournans d'eau très violents. Chaque fois que les marins se voient en danger, ils s'écrient, *Nous sommes sous ta protection, ô khadr el akhdar!* c'est-à-dire, *ôle plus vert des verts!* ensuite ils font une quête entre eux, au nom du saint de Dieu (*ouely allah*), et cette quête sert à acheter des bougies que l'on consacre à saint George, et qu'on fait brûler sur son autel.

<sup>4</sup> <sup>1</sup> Ce mot se prend quelquefois dans le sens de *régulateur*, en langage technique de la musique grecque moderne, parce que les Grecs ont coutume de faire soutenir le ton de la tonique pendant la durée de leur chant; et c'est pourquoi l'on appelle ce son *ison*, mot qui, en grec, signifie *égal, qui ne monte ni ne descend*.

<sup>5</sup> <sup>1</sup> Kircher et Afartmi ont aussi pensé que ces signes de la cheironomie étaient relatifs aux mouvements fréquents que les Grecs font dans leurs églises pendant l'office.

<sup>6</sup> <sup>1</sup> On distingue ainsi les signes du chant ou notes de musique : les uns sont appelés *esprits*; les autres *corps*. Cela sera expliqué dans la suite.

<sup>2</sup> Le mot *poète*, autant que nous ayons pu le concevoir dans le cours de ce traité, doit se prendre dans son acceptation étymologique, c'est-à-dire dans celle de *compositeur, à?uteur*; et ici, où il s'agit de musique, il doit s'entendre des compositeurs et auteurs de la musique grecque.

\* Nous joignons ici le signe de *Vison* à côté de son nom; nous ferons la même chose pour tous les autres signes au fur et à mesure qu'il en sera question, afin qu'on s'accoutume plus facilement à les reconnaître.

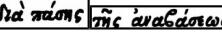
\* *Vison* est, comme nous l'ayons déjà expliqué, une tenue de voix, un son qui reste toujours sur le même degré, sans s'élever ni s'abaisser aucunement. Dans un autre traité, on lit : « *Vison n'a point de*

<sup>7</sup> <sup>2</sup> Le mot *poète*, autant que nous ayons pu le concevoir dans le cours de ce traité, doit se prendre dans son acceptation étymologique, c'est-à-dire dans celle de *compositeur, à auteur*;

et ici, ou il s'agit de musique, il doit s'entendre des compositeurs et auteurs de la musique grecque.

<sup>8</sup> <sup>3</sup> Nous joignons ici le signe de l'*ison* à côté de son nom; nous ferons la même chose pour tous les autres signes au fur et à mesure qu'il en sera question, afin qu'on s'accoutume plus facilement à les reconnaître.

<sup>9</sup> <sup>4</sup> *Vison* est, comme nous l'ayons déjà expliqué, une tenue de voix, un son qui reste toujours sur le même degré, sans s'élever ni s'abaisser aucunement. Dans un autre traité, on lit : «*L'ison* n'a point de voix, mais il est placé sous tous les signes ; et partout où on le rencontre, soit qu'il se trouve sous un son aigu ou sous un son grave, il le soutient.

<sup>10</sup> <sup>1</sup> Il y a dans le texte, 

<sup>11</sup> <sup>2</sup> Il y a dans le texte, .

<sup>12</sup> <sup>3</sup> En traduisant littéralement le texte grec, il faudrait dire, *il y a huit voix*; mais nous avons substitué le mot *son*, qui est le terme que nous employons en pareil cas. Dans un autre traité, on compte quinze sons, parce qu'on y comprend l'*ison*, qui n'est pas compté ici au nombre des signes musicaux, c'est-à-dire des signes *des sons*, qui peuvent être modulés.

<sup>13</sup> <sup>4</sup> Dans notre autre traité, les trois signes OLIGON, OXEIA, PETASTHE, sont appelés ISOPHONES, c'est-à-dire *ayant la même étendue de voix*, parce, qu'en effet chacun d'eux désigne un intervalle d'un ton.

<sup>5</sup> Les Grecs modernes prononcent *kendima*, parce qu'ils articulent le τ (*tau*) comme nous articulons notre *d*, et qu'ils donnent à l'η (*éta*) le son de notre *i*.

<sup>6</sup> On trouve aussi ce mot écrit PSILE.

<sup>14</sup> <sup>4</sup> Dans notre autre traité, les trois signes OLIGON, OXEIA, PETASTHE, sont appelés ISOPHONES, c'est-à-dire *ayant la même étendue de voix*, parce, qu'en effet chacun d'eux désigne un intervalle d'un ton.

<sup>5</sup> Les Grecs modernes prononcent *kendima*, parce qu'ils articulent le τ (*tau*) comme nous articulons notre *d*, et qu'ils donnent à l'η (*éta*) le son de notre *i*.

<sup>15</sup> <sup>6</sup> On trouve aussi ce mot écrit PSILE.

<sup>16</sup> <sup>1</sup> Il est dit dans un autre traité : «Les deux *kentēma* sont plus lents ; ils sont appelés, *dormans* et n'ont qu'une voix». Les Grecs modernes emploient aussi le mot *voix*, là où nous nous servons du mot *to* : ici, une voix signifie l'effet de la voix qui s'élève d'un degré.

<sup>17</sup> <sup>2</sup> Dans un autre traité, où il est question de plusieurs signes composés, dans lesquels entrent aussi le *kratēma* et l'*aporrhōē*, on lit ce qui suit :

«L'OMALON 

sous le KRATĒMA HYPORRHOON 

fait l'ARGO-SYNTHETON 

Si le PIASMA



se trouve au-dessus de L'APORRHOË



cela fait le SEISMA



Ces rapprochemens sont utiles pour apprécier la valeur des signes.

<sup>18</sup> <sup>1</sup>La traduction rigoureusement littérale serait: «Tous ces signes ont aussi leur voix, comme vous le voyez; mais cela ne serait pas clair pour des musiciens européens. Nous avons substitué une autre phrase à celle-ci, laquelle rend le sens du texte d'une manière plus conforme à notre idiome musical; ce que n'aurait pu se permettre quelqu'un qui n'aurait pas acquis par l'expérience une connaissance exacte de ces choses.

<sup>19</sup> <sup>2</sup>Il y a dans le texte, ~~les parois~~, *a une voix*: mais il faut observer, 1°. que les Grecs nomment *voix* le passage d'un son à un autre, qui n'en est éloigné que d'un degré; 2° qu'il s'agit ici des signes ascendans. Nous avons donc encore été autorisés à substituer les mots *s'élève d'un degré*, à ceux du texte (*à une voix*), pour éviter la confusion des idées que cette expression grecque pourrait occasionner en français. L'expérience que nous avons acquise dans cette musique, nous eût suffi pour donner cette explication; nous ne la motivons ici que pour satisfaire les personnes auxquelles notre opinion ne suffirait pas.

<sup>20</sup> <sup>1</sup>On serait dans l'erreur si l'on croyait que ces signes représentent réellement les degrés auxquels nous les avons fait correspondre; ils ne désignent qu'un intervalle d'un degré à un autre qui le suit immédiatement, sans égard à son élévation ou à son abaissement; et, en général, on se rappellera que les signes musicaux des Grecs modernes ne désignent que des intervalles de sons, et non des degrés ou des sons simples.

<sup>21</sup> <sup>2</sup>Il faut toujours se rappeler que les notes grecques n'indiquent que des intervalles, en sorte que quatre degrés sont ici quatre intervalles ou une quinte, de même que les deux degrés du KENTÊMA sont aussi deux intervalles ou une tierce.

<sup>22</sup> <sup>3</sup>Nous ne donnons ces exemples que pour faire connaître la valeur de la propriété des signes employés comme ils doivent l'être dans la pratique; car ici les esprits *kentêma*, *hypsite*, *elaphron*, *kamile*, ne se trouvent jamais sous les corps, qui sont les autres signes des sons. «Les esprits, est-il dit dans un autre traité, ne subsistent point sans les autres tons; ils achèvent cependant les voix (intervalles): car le *kamile* ne peut subsister seul, ni être composé sans l'*apostrophe*; de même, nous ne trouvons point l'*hypsite* sans l'*oligon* ou l'*oxeïa*, ou le *petasthe*; nous ne trouvons point non plus l'*elaphron* sans l'*apostrophe*, ou nous regardons cela comme une faute. Enfin, le *kentêma* ne subsiste point sans les autres tons (c'est-à-dire sans les corps). » Ainsi il faut donc supposer des corps aux esprits qui sont dans ces exemples, pour qu'ils soient notés suivant les règles de la pratique.

<sup>23</sup> <sup>1</sup>La première partie de cette phrase regarde particulièrement la manière de noter, et la dernière signifie que tous les intervalles se composent à partir de l'*ison*; mais, comme il est de principe général que l'esprit précède le corps on prévaut sur le corps, les signes ascendans qui sont ici de l'espèce de ceux qu'on nomme *corps*, deviennent muets, et il n'y a que les signes descendans qui sont de l'espèce de ceux qu'on nomme *esprits*, qui aient leur effet. On excepte cependant le signe *aporrhœ*, qui, n'étant ni esprit ni corps, jouit aussi du

privilege des esprits, et n'est point assujetti aux autres signes, comme les corps.

<sup>24</sup> <sup>1</sup> **Aεωνιστι** Il est impossible de concevoir, de soi-même, ce que signifie la remarque de l'auteur en cet endroit. On ne devine pas pourquoi les signes du chant, ceux même qui indiquent les plus grands intervalles, sont *aphones* (c'est-a-dire sans voix), et ne se chantent pas. L'expérience, et les leçons de Dom Guebraïl, nous ont appris que c'est parce qu'ils ont au-dessus deux *l'ison*. Mais il n'arrive pas qu'on note de suite plusieurs signes de chants différens avec *l'ison*, comme on le voit ici; seulement on répète l'un ou l'autre d'entre eux, quand le chant s'est élevé à l'intervalle qu'ils désignent: lorsqu'il reste au même degré, dans ce cas on met *l'ison* au-dessus du signe répété; autrement ce signe conserverait toute sa valeur, et indiquerait qu'il faut encore monter. Deux mots auraient suffi pour expliquer cela, au lieu que l'exemple de l'auteur et son observation deviennent une énigme. Toute incertitude se trouve dissipée, en disant, une fois pour toutes, que *l'ison* indique toujours que la voix reste au même degré, soit qu'elle se soit élevée , soit qu'elle se soit abaissée.

<sup>25</sup> <sup>1</sup>Dans tous les traités, on a négligé de faire ici une observation, sans laquelle on ne conçoit plus rien ni aux principes, ni aux démonstrations, ni aux exemples qui devraient en faire connaître l'application; c'est que tout signe de l'espèce de ceux qu'on appelle *corps*, soit ascendant, soit descendant, devient nul quand il a sur sa droite un des quatre esprits, *kentēma* , *hypsite* , *elaphron* , ou *kamile* , et qu'il n'y a que l'esprit qui se chante,

<sup>26</sup> <sup>1</sup> Dans cet exemple-ci, comme dans tous les autres, nous sommes obligés de répéter. *l'ison* à chaque intervalle; sans cela, on ne pourrait en faire connaître l'étendue: c'est pourquoi l'auteur a dit que *l'ison* était le commencement, 1e milieu et la fin du chant; que sans lui on ne peut diriger le *chant*.

<sup>27</sup> <sup>1</sup> On remarquera ici une double propriété aux deux *apostrophes* conjoints : 1°. celle d'indiquer un intervalle descendant d'un degré; 2°. celle de marquer un demi-grand repos.

<sup>28</sup> <sup>2</sup> On lit encore dans un autre traité : «Quant aux grands signes qui n'ont point de son, on les appelle *sans vibration* et *les grands assemblages*: ils sont les indices de la mesure, et non du chant; car ils n'ont point de son.» Il n'en faut pas davantage pour confirmer l'interprétation que nous avons donnée du mot *cheironomie*, et ce que nous avons dit à l'occasion de cette expression, *la main est l'ison de l'épaule*; car, puisque, d'un côté, l'on nous apprend que les grands se rapportent uniquement à la *cheironomie*, et que, de l'autre, on nous fait observer ici que ces signes sont les indices de la mesure , il est donc évident que la *cheironomie* est la mesure elle-même, comme nous l'avons d'abord présumé.

<sup>29</sup> <sup>3</sup>Ce signe, et plusieurs autres qui sont compris dans cette liste, ne devaient pas y être; ils devraient faire une classe à part, n'étant pas de la nature des grands signes.

<sup>30</sup> <sup>1</sup> Les Grecs modernes prononcent ce mot, *stavros*.

<sup>31</sup> <sup>2</sup> Les Grecs modernes prononcent ce mot, *sematismos esō\**

<sup>32</sup> <sup>3</sup> Les Grecs modernes prononcent ce mot, *argo-synseton*.

<sup>33</sup> <sup>4</sup> Les Grecs modernes prononcent ce mot, *ouranisma*.

<sup>34</sup> <sup>5</sup> Les Grecs modernes prononcent ce mot, *khorevma*.

<sup>35</sup> <sup>6</sup> Les Grecs modernes prononcent ce mot, *varia*.

<sup>36</sup> <sup>7</sup> Les Grecs modernes prononcent ce mot, *gorgo-synseton*. En général, ils prononcent ordinairement leur  $\beta$  comme un *v*, leur  $\eta$  comme un *i*, leur  $\theta$  comme un *s*, et leur  $\nu$  (*y*) tantôt comme un *u*, tantôt comme un *i*, tantôt comme un *u*. Il est évident qu'il règne parmi ces signes beaucoup de désordre et de confusion; s'ils eussent été classes méthodiquement, l'analogie aurait facilité la connaissance de la nature et de la propriété de chacun d'eux : mais les musiciens grecs modernes n'ont pas la moindre idée de la méthode, et ce défaut répand dans leurs traités une telle obscurité, qu'eux-mêmes ont de la peine à s'y reconnaître. De là, les explications vagues ou même fausses qu'ils donnent très souvent. Par exemple, dans un de leurs traités, où l'on a rangé quelques-uns des grands signes au nombre des tons et des demi-tons, quoiqu'il soit bien reconnu que ces signe sont *muets*, *aphones*, et uniquement du ressort de la *cheironomie*, c'est-à-dire de la mesure, on fait cette question: *Combien y a-t-il de TONS , de SEMI-TONS et d'ESPRITS?* et voici ce qu'on y répond : «Les tons sont *oligon*, *oxeïa*, *pétasthe*, *apoderma*, *apostrophe*, *bareïa*, *antikenoma*, *kratêma*, *diplê anastêma*, *pïasma*, *katabasma* triple, *seisma* et *parakolesma*; et les autres, tels que *psiphiston* et *ekstrepton*, sont *mêlas* : les semi-tons sont *elaphron*, *klasma*, *kouphisma*, *paraklêtikê*, *psiphiston-katabasma*, *ekstreptom-katabasma*; ces deux derniers sont chants et demi-tons. Les esprits sont *hypsite*, etc.» Or, il est clair que ceci n'a pu être écrit que par un Grec qui n'avait que des idées confuses et très fausses des choses dont il traitait.

<sup>37</sup> <sup>1</sup>Ce signe ne se trouve point dans nos *papadike*; nous rempruntons des leçons que nous avons reçues de Dom Guebrail, et que nous avons copiées: il est composé selon les règles.

<sup>39</sup> <sup>2</sup>Voyez les exemples de l'article précédent.

<sup>40</sup> <sup>1</sup>Il y a une partie des grands signes qui sont écrits en rouge dans les livres de chant; ce sont ceux qui indiquent des modifications des sons ou des ornemens. Ceux des grands signes qui indiquent les repos omis durée plus ou moins longue, plus ou moins rapide, des sons, s'écrivent en noir parmi les notes de chant

<sup>41</sup> <sup>1</sup>Il y a, dans l'article précédent, des exemples où il entre des signes de ces deux espèces.

<sup>42</sup> <sup>1</sup>Les Grecs modernes prononcent *kratima*, parce qu'ils donnent à l' $\eta$  le son de notre *i* comme nous l'avons déjà fait observer.

<sup>43</sup> <sup>1</sup>Il ne paraît pas que le signe *stauros* produise le moindre effet dans le chant; et cependant, là où il se rencontre, la mélodie est à peu près la même partout: ne serait-ce pas parce que ce chant indique les signes de croix, qu'on l'aurait distingué par cette figure ?

<sup>44</sup> <sup>1</sup> II y a dans le traité,  *ἱτερός*, *heteros exō*; mais Dom Guebraïl écrit seulement *thematismos exō*: or, l'analogie qu'il y a entre ce signe et le précédent, nous a fait juger que le nom qui lui avait été donné par Dom Guebraïl était le vrai.

<sup>45</sup> <sup>1</sup> C'est, sans doute, par erreur, que Dom Guebraïl nous a donné ce chant sur le signe *psiphiston synagma*, puisque ce signe est véritablement le *psiphiston parakalesma*.

<sup>46</sup> <sup>1</sup> On lit dans un de nos traités l'explication suivante, à l'occasion du *xiron klasma*: «On appelle ces tons *composés*, parce qu'ils sont composés de deux ou trois tons. Par exemple, le *diplē* se forme de deux accens aigus; le *xiron klasma*, de deux accens aigus et du *petasthe*; le *piasma*, de deux accens graves; l'*anastēma*, du *diplē* et du *petasthe*.» (Nous n'avons point ce signe; mais, par la manière dont il est composé, il serait, à peu de choses près, semblable au *xiron klasma*.) Voici le texte de l'explication que nous venons de rapporter:

Σύνθετοι δὲ λέγονται  
διὰ διὰ τὸ συνίσταμεν διὰ δύο καὶ  
τελῶν πόνων τὸ γένον, οὐ μητρῆν, διὰ  
δύο ὀξείων· τὸ ξεντόν, κλάσμα,  
διὰ δύο ὀξείων καὶ πεπαθῆς· τὸ  
πάσμα, διὰ δύο βαρύων· τὸ αἰδη-  
σμα, διὰ μητρῆς καὶ πεπαθῆς.

<sup>47</sup> <sup>2</sup> Les Grecs prononcent *sinceton*,

<sup>48</sup> <sup>1</sup> Dom Guebraïl ne nous a point donné d'exemple de l'effet de ce signe dans le chant, et nous ne l'avons point trouvé dans les *papadike*..

<sup>49</sup> <sup>1</sup> Ce signe et le suivant ne nous ont été expliqués d'aucune manière. Nous présumons que le premier indique un demi-ton, c'est-à-dire une modulation qui n'est pas entièrement dans le même ton.

<sup>50</sup> <sup>2</sup> Comme, dans la musique grecque, on appelle *phthora* une mutation ou un changement de ton, il est probable que le *hémiphthon* est aussi une demi-mutation, ou un changement imparfait de ton.

<sup>51</sup> <sup>1</sup> Ici nous reprenons le texte que nous avons été obligés de quitter pour que l'ordre des matières ne fût pas interverti, comme il l'est dans les *papadike*.

<sup>52</sup> <sup>2</sup> Variante d'un autre traité. «Il faut savoir que le premier ton a été nommé le *premier*, parce qu'il commence et qu'il est le chef des autres tons. On lui a donné le nom de *dorien*, parce qu'il vient des Doriens, et qu'il a été enseigné par eux; enfin, parce que les Doriens passent pour avoir une manière d'agir simple. Ce ton est célébré ainsi:

*Μουσικῶν λαοῦ ἀρχὴν πυγκάνων, παρῆπι,*  
*Πρῶτοις πε διὸ εὐλογοῦμεν τοῖς λόγοις.*

M. Achaintre a traduit de cette manière ces vers en latin:

*Musici populi cum sis princeps, ô prime,*  
*Ideo te primis laudamus verbis.*

<sup>53</sup> <sup>3</sup> On appelle *esprit* dun ton, dans la musique grecque moderne, les sons harmoniques de ce même ton, c'est-à-dire la tierce et la quinte, soit en dessus, soit en dessous. Ici il s'agit de la quinte en dessous.

<sup>54</sup> <sup>4</sup> Variante. «De celui-ci a été formé son fils et son plagal; on le célèbre ainsi :

Θρηνωδίς εἰκοή καὶ φιλοικτέρμων ἀγαν,  
Ψάλτεις τὰ πολλὰ καὶ χρεύεις εὐρύθμως.

*Ad luctum etsiet misericordiam vehementer pronus,  
Contas multa et tripudias numerosè.*

-Trad. de M. Achaintre.

<sup>55</sup> <sup>5</sup> Variante. «Le second ton est lydien: (on le nomme ainsi ) parce qu'il est venu de Lydie. La Lydie est la contrée d'Éphèse, et la patrie de saint Jean le théologien. Ce ton est célébré de cette manière :

Πίσσον μελιχεστὸν καὶ γλυκύσσων μέλος  
Οὐσὶ παινεῖ καρδίας καθίδεον.

*Quant mellifluum et delicatum melos !  
Est quod corda deorsum clamans.*

Trad. de M. Achaintre.

<sup>56</sup> <sup>1</sup> Variante. «De ce ton a été engendré son fils l'hypolydien, son plagal; on le célèbre ainsi:

Ταῦς ιδοντας δὲ οἱ πλοσυρθέτους φέρεις,  
Τοῦ δευτέρου πᾶς δευτερεύων δευτέρως.

*Affers voluptates duplo compositas,  
Cùm sis veluti secundi secundus secundo ordine.*

Trad. de M. Achaintre.

<sup>57</sup> <sup>2</sup> Variante. «Le troisième s'appelle phrygien; car c'est de la Phrygie qu'il est venu. La Phrygie enfin est la contrée de Laodicée. On célèbre ce ton de cette manière:

Τοὺς καπέρχων ὑπαρύθμως, ὡς τείπε,  
Ἀληθές τεσσάκεις περοφυῶς ἥρμοσμένος.

*Incipiens numeros inferiores, tu qui es tertius  
Procedis verè congruenter accommodatus.*

Trad. de M. Achaintre.

<sup>58</sup> <sup>3</sup> Variante. «Par conséquent, du ton phrygien s'est formé son fils l'hypophrygien et son plagal, qui, à cause du caractère mâle et de la force de sa mélodie, a été appelé grave. On le célèbre ainsi:

Αὐτρωδεῖς αὖσμα, διεπρόπειτο, βρέμεις,  
Μὴ ποιηλωδῶς ποὺς απλοῦντες φίλους.

*Cantum virilem sonos, ô secunde post tertium:  
Non cantum variare peritus, simplices habes amicos.*

Trad. de M. Achaintre,

<sup>59</sup> <sup>1</sup> Variante. Le quatrième s'appelle milésien; il console les affligés. On le célèbre ainsi:

**Αὐτοὺς χρευτὰς δέξιούμενος πλάτηεις,  
Φωνὰς βεβεβεύων καὶ κροτῶν ἡ κυμβάλοις.**

*Dextram porrigens ipsos saltantes formas,  
Modérans voces, et verberans in cymbalâ.*

Trad. de M. Achaintre.

Nous avons de la peine à croire que le mot *milésien* ne soit pas une corruption de celui de *mixolydien*, qui a toujours été le nom de ce ton. Au lieu de *mixolydien*, on aura pu prononcer d'abord, par syncope, *milydien*; et comme les Grecs modernes adoucissent beaucoup la prononciation de leur *d*, on aura dit sans doute *milysien*: de là le ton *milésien* et son origine supposée de Milet. Ce qu'il y a de certain, c'est que sur la rose de compas sur laquelle sont distribués systématiquement les Huit tons du chant grec, on ne lit point *milésien*, mais *mixolydien*; et cette figure systématique, copiée sans doute d'après les anciens traités, n'étant pas autant susceptible d'être altérée que le texte, et présentant les tons avec les mêmes noms que leur donnaient les anciens Grecs, diminue beaucoup notre confiance dans ce que nous apprend l'auteur de ce traité de chant.

<sup>60 2</sup> Variante. «De ce mode milesien, du quatrième, dis-je, a été engendré son fils l'hypomilésien, qui est aussi son plagal. Voici comment on le célèbre :

**Δημητρίεις σὺ τῷ κράτους τῷν σόματων,  
Ἐχων χορωνίς, ὡς ὑπάρχων, καὶ τέλος.**

*Balbutis cum fremitu dulci cantuum:  
Coronis habens initium atque rei finem.*

Trad. de M. Achaintre.

ANNOT. *Coronis. Litterali ratione, coronis habens, uti initium, ità quoque finem. Coronis autem nota est quæ in calce libri appendi solebat, unci figurâ, ad significandum finem; hanc Martialis appellat coronidem. Eadem nota initio libri appingebaratur aliquando.*

*Item coronis, fastigium et apex in re aliqua, idem quod κορυφὴ; unde Luciano et Plutarcho κορωνίδα ἐπιτιθέναι, fastigium et finem imponere.*

M. Achaintre.

<sup>61 1</sup> Il n'est pas inutile d'observer que le traité que nous traduisons ici a été écrit en 1695, par *Emmanuel Kalos*, et qu'à cette époque, aussi bien qu'aujourd'hui, il n'y avait très peu de Grecs qui se doutassent que leurs ancêtres, bien des siècles avant l'existence des premiers rois *Ptolémées*, -connaissaient déjà ces tons par les noms qu'on leur donne ici, excepté toutefois celui auquel on a donné le nom de *milésien*. D'ailleurs, au temps du roi Ptolémée musicien, et celui-ci ne peut être que Ptolémée-Aulète, qui existait plus de soixante ans avant J.-C., on était encore bien éloigné de penser à la musique grecque moderne, puisqu'elle n'a été inventée que dans le huitième siècle; mais c'est une vanité presque naturelle à tous les hommes, de chercher une origine ancienne à tout ce qui leur appartient, croyant par-là en rehausser le mérite. Les Grecs modernes, en reculant ainsi l'époque de l'invention de leur musique, ne se doutaient pas probablement qu'ils reculaient de près de neuf cents ans l'existence de l'inventeur de leur musique, saint Jean Damascène, et qu'ils la supposaient antérieure de plus d'un siècle à rétablissement du christianisme.

<sup>62</sup> <sup>2</sup> Nous traduisons ainsi le mot *ἐπιχύματα*, qui ne se trouve point dans les lexiques, et qui probablement appartient au grec moderne. Nous faisons dériver ce mot du verbe *ἐπιχεύω*, *je verse dedans, je répands sur*, parce que les *epichumata* sont en effet des modes qui participent des premiers et des plagaux, et qu'ils en sont formés. On verra dans la suite que cette interprétation est fondée.

<sup>63</sup> <sup>3</sup> Il va dans le texte, *εἰς τὸν ἀγιοπολίτην*; littéralement, *dans la cité sainte*: nous avons substitué à ces mots ceux-ci, *dans l'église*, parce que nous pensons que c'est-la pensée de l'auteur qui distingue ici les tons de l'église d'avec ceux des chants profanes, comme on le verra plus clairement plus loin.

<sup>64</sup> <sup>1</sup> Il y a encore ici, *εἰς τὸν ἀγιοπολίτην*.

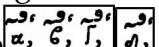
<sup>65</sup> <sup>2</sup> Nous ayons laissé ici le mot *hagiopolites*, à cause de l'explication qui va suivre.

<sup>66</sup> <sup>3</sup> Si nous eussions suivi notre opinion, au lieu de *poètes*, nous aurions dit *auteurs du chant*, parce que, dans ce traité, on appelle le chant un *poème*; la composition du chant, *poésie*. Or, il est évident que ces mots *poème* et *poésie* ne sont pas pris ici dans le sens que nous leur donnons ordinairement, mais dans celui d'*ouvrage composé*, de *composition*, comme venant du verbe *ποιέω*, *poieô*, qui signifie *faire, composer, etc.* Par conséquent, le mot *poètes* ici signifierait les *auteurs*, les *inventeurs* du chant; et c'est pourquoi saint Jean Damascène a été mis à la tête de ceux-ci, comme étant l'inventeur de la musique grecque moderne.

<sup>67</sup> <sup>4</sup> Ceci confirme, à ce qu'il nous semble, le sens que nous avons donné au mot *hagiopolites*, en le rendant par celui d'*église*. On sait que les églises (nous ne parlons que du lieu, et non de la communion des fidèles) étaient, dans les premiers temps du christianisme, des lieux destinés à conserver les restes qu'on avait pu recueillir des corps des martyrs après leur supplice, et que c'était là que les premiers chrétiens se rassemblaient ordinairement pour prier; qu'ensuite ces mêmes lieux furent spécialement consacrés aux prières et aux cérémonies du culte; qu'on leur donna le nom du saint le plus vénéré dans l'endroit par ses miracles ou par ses bienfaits; et voilà pourquoi les églises sont appelées par notre auteur, *hagiopolites*, cités saintes.

M. Acbaintre, se fondant sur le témoignage de M. *Georgiades*, Grec, pense que l'*hagiopolites* signifie un recueil d'hymnes en l'honneur des martyrs, à peu près dans le genre du commun des martyrs. Mais cette remarque n'est pas assurément de quelqu'un qui a une idée bien claire de ce que nous nommons *le commun des martyrs*; car il saurait que ce n'est pas plus un recueil d'hymnes que le commun des apôtres, que celui des confesseurs, que celui des vierges, etc. D'ailleurs pourquoi les huit tons seraient-ils exclusivement réservés aux hymnes des martyrs? Quels seraient les tons destinés aux autres chants? Pourquoi n'en serait-il pas parlé? Le fait est, au contraire, que la plupart des chants d'église des Grecs ne sont pas des hymnes, mais d'autres chants de l'espèce de nos répons, de nos antiennes, de nos graduels, etc.; et ii s'en faut de beaucoup que ces chants soient exclusivement composés en l'honneur des martyrs. Ainsi les chants de l'*hagiopolites* ne sont autre chose que les chants de l'église, appelée *cité sainte*, par opposition au gouvernement

temporel; ces chants se bornent à huit tons différens, tandis que les chants profanes en admettent un plus grand nombre.

Il y a dans le texte  ce qui répond à 1<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, parce que ces lettres sont prises ici suivant leur valeur numérale. Cette manière de désigner les tons paraît avoir été empruntée de celle qu'employa saint Grégoire , lequel, en cela, avait imité les Latins.

<sup>68 2</sup> Il y a ici dans le grec  qui signifie *moyens*: cela change donc en certitude la conjecture que nous avons faite à l'égard du mot  dont il a été parlé dans la première réponse de la page précédente.

<sup>69 3</sup> Le ton *moyen* a vraisemblablement été ainsi nommé, parce qu'il tient le milieu entre le ton primitif et son plagal, qui est à la quinte au-dessous. En effet, le ton moyen a sa tonique sur le troisième degré en descendant à partir du ton primitif; et ce degré est le milieu Juste de la quinte ou des cinq degrés dont se compose l'intervalle compris entre ce ton primitif et son plagal. Par exemple, on dit que le moyen du premier ton est le *grave*, et l'on sait que le *grave* est le plagal du troisième ton qui est le *phrygien* , c'est-à-dire, que c'est l'*hypophrygien*: or, le premier ton étant MI, le troisième ton doit être SOL; le *plagal* de celui-ci, c'est-à-dire la quinte au-dessous , doit être UT , qui est en effet la tierce au-dessous de MI, et qui tient le milieu entre ce premier ton MI et son plagal LA.

<sup>70 1</sup> On doit se rappeler que c'est ainsi qu'on désigne le plagal du troisième ton, c'est-à-dire l'*hypo-phrygien*.

<sup>71 2</sup> Connaissant le ton primitif, ou son plagal, le *moyen* n'est pas difficile à trouver, puisqu'il est à la tierce au-dessous du ton primitif ou à la tierce au-dessus du plagal, ainsi qu'on a pu le remarquer par la démonstration que nous avons faite dans la note<sup>3</sup> précédente.

<sup>72 3</sup> Il y a encore ici *hagiopolites*, et l'on voit, comme nous l'avons observé, que les chants de l'*hagiopolites* sont mis en opposition avec les chansons profanes, dans lesquels on fait usage des quatorze tons; tandis que les chants de l'*hagiopolites* n'en admettent que huit: or, ce sont les tons employés dans les divers chants d'église que contiennent les *papadike*.

<sup>73 4</sup> Il y a dans le texte,  

<sup>74 5</sup> Voici le texte,              

<sup>75 6</sup> C'est l'intonation du premier ton.

<sup>76 7</sup> Ce sont les premiers mots d'un chant sur le premier ton.

<sup>77 8</sup> On trouvera toutes ces intonations dans le paradigme à la fin de cet article.

<sup>78 1</sup> Premiers mots d'un chant sur le second ton.

<sup>79 2</sup> Premiers mots d'un chant sur le troisième ton.

<sup>80</sup> <sup>3</sup> Premiers mots d'un chant sur le quatrième ton.

<sup>81</sup> <sup>5</sup> Nous avons ajouté le commencement de cette réponse, parce que la question l'exige, et que c'est, on n'en peut douter, un oubli de la part de l'auteur ou du copiste, qui fait que cela ne se trouve point dans le texte.

<sup>82</sup> <sup>6</sup> Il y a dans le texte grec, διὰ τὸ φωνὰς ἀποτελεῖν,, parce qu'ils terminent les voix; ce qui n'est pas intelligible en français. Nous avons ajouté le mot *intervalles* à celui de *voix*, qui est pris ici dans le même sens; car, comme nous l'avons déjà vu, les Grecs appellent *voix* les intervalles des sons.

<sup>83</sup> <sup>7</sup> C'est-à-dire qu'ils achèvent l'intervalle commencé par les autres tons exprimés en signes qu'on nomme *corps*, et sans lesquels on ne les emploie jamais.

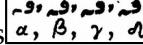
<sup>84</sup> <sup>4</sup> Nous n'avons pas cru devoir supprimer cette redite, parce qu'elle conduit à d'autres questions accessoires que nous n'avons pu placer ailleurs, et qu'il est utile de connaître.

<sup>85</sup> <sup>1</sup> Nous avons écrit le mot grec φωνὴ, *phôné*, qui signifie *voix*, afin de fixer davantage l'attention sur l'explication étymologique que fauteur donné dé ce mot. .

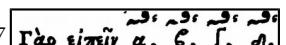
<sup>86</sup> <sup>2</sup> Φωνῆ, *phôné*, voix.

<sup>87</sup> <sup>3</sup> Τὸ φῶς, *to phôs*, la lumière.

<sup>88</sup> <sup>4</sup> Il y a dans le texte, ἀ γὰρ ὁ νοῦς νοεῖ ταῦτα ἡ φωνὴ εἰς φῶς ἐξάγεται ; «car ce que l'âme sent, la voix le met en lumière.»

<sup>89</sup> <sup>5</sup> Dans le texte, ce sont les lettres  α, β, γ, δ. Ces lettres sont employées selon leur valeur numérique, et répondent à 1<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, etc.

<sup>90</sup> <sup>6</sup> Nous avons rendu ὄνοματα par *désignations*, parce que le sens de la phrase lui donne cette acceptation.

<sup>91</sup> <sup>7</sup>  Γάρ εἰπεῖν α, ε, γ, δ.

<sup>92</sup> <sup>8</sup> Voilà maintenant le nom de *mixolydien* restitué au quatrième ton, dans le texte, à la place de *milésien*. Il n'en faut pas davantage pour confirmer ce que nous avons remarqué précédemment à l'occasion du nom de *milésien* donné à ce même ton.

<sup>93</sup> <sup>9</sup> On observera encore qu'il y a ici *hypomixolydien*, et non *hypomilésien*, comme nous l'avons vu plus haut.

<sup>94</sup> <sup>1</sup> Il n'y a que l'expérience qui puisse faire concevoir l'inexactitude de cette expression: l'auteur appelle élever également la voix, quand on l'élève naturellement suivant l'ordre diatonique des sons; car du premier ton ANANES au second ton NEANES, il y a une

différence de l'intervalle d'un ton, tandis que du second ton NEANES au troisième ton NANA, la différence n'est que d'un demi-ton, ainsi qu'on le verra bientôt dans le tableau que nous allons présenter des modes, et dans le paradigme de ces mêmes modes, de leurs mutations et modulations. Une seule méprise de cette espèce sur le véritable sens de l'auteur suffirait pour faire soupçonner à un étranger qu'il règne le plus grand désordre dans tout le système de cette musique; et il y a, à la vérité, dans les *papadike*, pour ainsi dire à chaque phrase, des équivoques semblables à celle que nous remarquons ici en ce moment. Au reste, il y a peu de traités de musique où l'on puisse observer une exactitude rigoureuse dans les expressions, soit en France, soit en Italie, ou ailleurs; le langage technique y est trop rempli, chez tous les peuples, de termes pris dans une acception particulière et figurée, et souvent dans plusieurs sens différens, pour que la théorie en soit facile à concevoir sans le secours d'un maître et sans l'expérience de la pratique.

<sup>95</sup> <sup>1</sup> Pour bien entendre tout ceci est nécessaire de voir le paradigme.

<sup>96</sup> <sup>2</sup> Les Grecs emploient le mot ἡχος pour signifier *ton, mode*, et le mot φωνη dans le sens de *ton, élévation ou abaissement de la voix*, conséquemment aussi dans le sens d'*intervalle chanté et de son*.

<sup>97</sup> <sup>3</sup> Nous traduisons ici le mot φωνὰς par celui d'*intervalles*, et non par le mot *voix ou sons*, qui serait équivoque en ce lieu ; car il s'agit, en effet, des quatre intervalles qui forment la *quinte* : si nous n'en avions pas acquis la certitude par l'expérience, nous ne pourrions tout au plus que le conjecturer, et notre opinion ne serait pas une autorité suffisante pour dissiper toute incertitude en pareil cas; mais nous pouvons garantir ce que nous remarquons en ce moment, comme un fait qui nous a été constaté par la pratique.

<sup>98</sup> <sup>4</sup> Voyez le paradigme.

<sup>99</sup> <sup>5</sup> Pour concevoir l'enchaînement des plagaux, il faut eneore avoir recours au paradigme.

<sup>100</sup> <sup>1</sup> Il y a dans le texte, τῆς Ἐκκλησίας ποιηται. Nous n'avons pas osé traduire ce passage, ainsi que nous sommes convaincus qu'on doit le faire, par *les auteurs du chant d'église*; mais il sera toujours facile de substituer mentalement ce sens au premier, si l'on adopte les raisons que nous avons exposées plus haut , et qui nous font préférer cette interprétation à la traduction littérale, qui, dans notre langue, n'offre pas les mêmes idées qu'en grec.

<sup>101</sup> <sup>2</sup> On lit dans le texte, Δαβίδ ἐποίησεν τοὺς τέσσαρας ἡχους, ὃδουν τὰς τέσσαρας φωνὰς, *David composa les quatre tons, c'est-à-dire les quatre voix*. Ici le mot φωνὰς doit s'entendre de l'intonation; et comme l'intonation indique le mode et qu'elle en est en quelque sorte un abrégé, nous avons pensé que le sens n'y perdrait, rien, en substituant le terme d'*intonation* à celui de *voix*; ou plutôt nous dirons franchement que notre longue expérience dans la musique européenne , et la connaissance pratique que nous avons de la musique grecque moderne, ne nous laissent aucune incertitude sur le sens que nous avons choisi.

<sup>102</sup> <sup>1</sup> Les Grecs eux-mêmes ont donc reconnu le défaut que nous reprochons à leurs traités de chant, puisqu'ils avouent qu'il y a des redites fréquentes, du désordre et de la confusion dans leurs traités de musique du *papadike*,

<sup>103</sup> <sup>2</sup> Il y a lieu de croire, par ce que dit ici l'auteur, que les principes ne sont pas exactement les mêmes qu'ils étaient au temps de saint Jean Damascène, qui, le premier, inventa cette espèce de musique.

<sup>104</sup> <sup>3</sup> On lit dans le texte συντομία, qui signifie *abrégé, précis, fragment*; et, en effet, cette dernière partie, à commencer des tons, est détachée de ce qui précède.

<sup>105</sup> <sup>1</sup> Il faut prononcer le *g dur* ici et dans le mot *neagie*, plus bas.

<sup>106</sup> <sup>1</sup> Ce fut pour cette raison aussi que Denys d'Halicarnasse, dans son Traité *de l'arrangement des mots*, où il s'appuie de l'autorité des poètes, des orateurs et des musiciens les plus distingués, consacra ce principe, en prescrivant de ne jamais éléver ni abaisser la voix, dans les discours soutenus, au-delà de l'intervalle d'une quarte ou d'une quinte tout au plus.

On a tellement senti dans tous les temps la nécessité de ce principe, que, dès la plus haute antiquité jusqu'à nos jours, on y a sans cesse été ramené, comme malgré soi, dans raccord des instrumens de musique; qu'il fait la base de tous les systèmes connus de cet art; qu'il sert de guide dans la mélodie aussi bien que dans l'harmonie , et qu'il a été admis pour Téloquence de la chaire, laquelle, devant être plus grave et plus sententieuse que toute autre, ne comporte que les cadences de la voix les mieux déterminées et les plus parfaites.

<sup>107</sup> <sup>1</sup> Il faut lire les notes de gauche à droite en commençant par le mode dorien, qui occupe le pan du haut de cet octogone, et suivre en tournant jusqu'à ce que l'on soit arrivé au ton *hypomixolydien*; autrement, les notes paraîtraient être autres qu'elles ne sont, parce qu'étant renversées dans le bas de cette figure, comme nous avons dû le faire , on croirait qu'elles sont au haut de la portée, tandis qu'elles sont dans le bas.

<sup>108</sup> <sup>1</sup> La découverte dont nous venons de parler, non-seulement répandit le plus grand jour sur ce que nous ayons appris à l'égard des tons ou modes authentiques, moyens et plagaux, et de leurs mutations, dont il a été question dans l'article vin précédent, mais elle nous fit encore démêler un système complet des tons et des mutations dans une série nombreuse de signes semblables à ceux de la figure systématique que nous connaissons déjà, sinon qu'ils n'étaient pas distribués sur une sorte d'arbre musical, et rangés par ordre sur ses branches, où la marche soit descendante soit ascendante des tons était rendue sensible au premier coup d'oeil, tantôt par la direction descendante, tantôt par la direction ascendante des signes, dont les uns partaient de la cime des branches vers le tronc de l'arbre, et dont les autres partaient du tronc pour arriver à la cime des branches ; mais on avait déterminé cette marche des tons d'une manière plus positive mu-sicalement, en l'exprimant par des

<sup>109</sup> <sup>1</sup> Ayant suivi ici l'usage où sont les Grecs modernes de répéter, dans leurs livres notés, sons les notes du chant, les voyelles sur lesquelles la mélodie se prolonge, ou même les

syllabes entières de ces mêmes mots factices qu'ils forment et qu'ils substituent aux voyelles prolongées, ce qu'on pourra remarquer bientôt, et ce qu'ont imité aussi les Qobtes, ainsi qu'on l'a vu dans leur *alleluya* noté que nous avons rapporté plus haut, p. 303, nous avons pensé qu'il convenait d'écrire sous le texte les mêmes mots avec nos lettres, afin que personne ne pût se méprendre à ces sortes de prolongations ou d'additions faites aux mots par les Grecs dans réécriture des paroles

sous le chant, soit sous celui qui est noté en notes grecques, soit sous ce même chant que nous avons rendu avec nos caractères de musique et d'écriture.

<sup>110</sup> <sup>2</sup> Nous avons marqué par une petite croix en sautoir les sons qui nous ont paru un peu plus élevés que leur ton naturel, et moins qu'ils ne le seraient pas f effet d'un dièse. Il y a apparence que l'échelle musicale des Grecs modernes a quelque rapport à celle des Arabes; mais nous n'avons pas pu nous en assurer dans nos leçons, les ayant reçues de vive voix et sans le secours d'un instrument quelconque.

<sup>111</sup> <sup>3</sup> Comme les syllabes des mots, distribuées ainsi qu'elles le sont sous les notes auxquelles elles répondent, se trouvent souvent trop éloignées les unes des autres, ce qui fait que celles du mot précédent sont quelquefois plus près du mot suivant que de celui auquel elles appartiennent, nous avons pensé que nous devions distinguer les mots en les séparant par deux points, à la manière orientale.

<sup>112</sup> <sup>1</sup> *Homalogon* peur *homalon*, et plus bas, *klanasma* pour *klasma*. Les Grecs font souvent de ces sortes d'additions ou de prolongemens dans les paroles de leurs chants; on trouve aussi très fréquemment de ces sortes d'additions ou de prolongemens écrits dans leurs *papadike*.

<sup>113</sup> <sup>1</sup> C'est ainsi que préludent les maîtres de chant grecs, et qu'ils accoutument leurs élèves à préluder avant de commencer leurs leçons de chant.

<sup>114</sup> <sup>1</sup> Nous avons ortographié, non conformément an texte, mais suivant la prononciation vulgaire du grec, qui est celle dont on s'est servi en nous faisant entendre cette chanson: seulement, nous avons conservé l'usage de rendre en français le χ par *ch*; mais ces deux lettres doivent toujours se prononcer comme un *k* avec aspiration, à peu près de même qu'on prononce en arabe la lettre ظ qu'on a coutume de rendre avec nos lettres par *kh*.

<sup>115</sup> <sup>1</sup> *O mes yeux!* expression de tendresse d'un amant envers sa maîtresse.

<sup>116</sup> <sup>2</sup> Il est vraisemblable que ces chansons ont été composées à Venise, et qu'elles sont gréco-italiennes; du moins le caractère du chant et les paroles donnent lieu de le soupçonner.